

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav translatologie

**Sam Shepard: Pohřbené dítě**

Sam Shepard: Buried Child

*Diplomová práce*

Marek Filinger

Praha, 2011

Doc. PhDr. Jiří Josek

Na tomto místě bych rád srdečně poděkoval Doc. PhDr. Jiřímu Joskovi za velmi obětavý přístup při zpracování této diplomové práce. Mé díky patří též profesoru UTD Alexandru Argyrosovi, který mi jako první ukázal „odvrácenou stranu“ literatury. V neposlední řadě bych chtěl poděkovat rodině a především běláskovi za bezpočet bezesných nocí.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. 8. 2011

---

podpis

# Abstrakt

Tato práce si klade otázku, jak umožnit čtenářům či divákům lépe porozumět Shepardovým hrám a jak jim pomoci nahlédnout, byť i jen částečně, do jeho mysli. Kdo by však očekával přímočaré definice či jednoznačné závěry, ten odejde s nepořízenou. Sam Shepard dramatik, herec, režisér, scénárista, básník, hudebník a v neposlední řadě kovboj a novodobý šaman představuje velice tvrdý oříšek. Pokud bychom pochopili i jen toto málo, může nám to bohatě stačit, nerozhodneme-li se však jeho hry překládat či inscenovat. A právě pro tyto případy zde čtenáře seznamuji s nejdůležitějšími rysy Samuela Sheparda Rogerse III. Mým cílem je ukázat tři zásadní vlivy, které nejvýraznější měrou přispěly k formování Shepardovy poetiky. V úvodu se společně s mladým Samem vydáme na cestu na Východ vstříc světlým zítřkům v ulicích New Yorku. Patnáct let poté opět vyrazíme stejným směrem, tentokrát již v doprovodu nebývale úspěšné hry, která se ze San Franciska přestěhuje až do New Yorku, kde jako první hra z Off-Off-Broadway scény získá Pulitzerovu cenu. Bohužel toto zázračné dítě dlouho nepřežije. Seznámili jsme se totiž s *Pohřbeným dítětem*.

Po dalších dvaceti letech se Shepard rozhodne text přepracovat a bude tvrdit, že „je to nyní lepší hra“. To je začátek naší analýzy. Podíváme se na nové úpravy a zhodnotíme i první český překlad, který bezesporu splnil svůj informativní účel. Poté se zaměříme na novější překlady, a to jednak opět český převod, ale zároveň i text slovenský. Nepůjde nám jenom o kritiku chyb, ale i o vyzdvížení kladných stránek. Na závěr se pohodlně usadíme do křesla a necháme ostravským hercům volné pole působnosti. Mým smělým přáním je, aby právě v těchto situacích mohla tato práce posloužit, ať již překladateli při revidování původního překladu, či režisérovi při rozhodování, kdy se odchýlit od originálu a kdy se jej naopak přidržet. V neposlední řadě bych rád podal pomocnou ruku i divákům, kteří si chtějí celé představení pořádně užít.

## Klíčová slova

Samuel Shepard, rodinné hry, Pohřbené dítě, mýty, postmodernismus, americký sen

# Abstract

One of the reasons for writing this thesis was to help readers and theatregoers better understand Shepard's plays and to let them see, at least partly, his intentions. Yet, to ask for a straightforward explanation or an unambiguous ending would mean to completely misunderstand the author. Samuel Shepard the playwright, actor, director, screenwriter, poet and musician as well as a cowboy and shaman – “a New World shaman” – is anything but a piece of cake. To know this much might be enough unless you plan to translate or direct one of his plays. And for these very purposes, I have decided to prepare a roadmap for understanding Samuel Shepard Rogers III. My goal was to show three main influences that helped to form Shepard's style. First, we will travel with young Sam eastwards all the way to New York in order to discover a brave new world. Only fifteen years later, we will set the sails in the same direction again, this time to accompany an unheard-of success – an Off-Off-Broadway show moving from San Francisco to New York to be eventually awarded the Pulitzer Prize. Unfortunately, this child prodigy we came with is dying; indeed, it is already a *Buried Child*.

After twenty more years, Shepard will revise the text and claim that “it's now a better play”. That is where our analysis starts. First, we will discuss the revisions and then look at the first Czech translation which fulfilled its goal: to inform. Afterwards we will focus on more recent translations – one again in Czech, yet the other in Slovak. Our attention will turn not only to their weaknesses but also to their respective strength. In the end, we shall sit down for a performance by a theatre company from Ostrava. And my wish for this thesis is to be of use in these very situations. To guide the translator while revising his text, to advise the director when to deviate from the original and when to stick to it, and perhaps even to help ordinary viewers to enjoy the play even more.

## Key Words

Samuel Shepard, Family Plays, *Buried Child*, Myth, Postmodernism, American Dream

<b>ABSTRAKT .....</b>	<b>4</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>5</b>
<b>1 ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>2 SAM SHEPARD .....</b>	<b>10</b>
2.1 MÝTUS KOVBOJE .....	14
2.2 INSPIRACE VLASTNÍM ŽIVOTEM.....	16
2.3 RODINNÉ HRY .....	18
2.3.1 <i>Počátky</i> .....	18
2.3.2 <i>Konec</i> .....	22
2.3.3 <i>Shepardova rodina</i> .....	25
2.3.4 <i>Rozšířená trilogie</i> .....	27
2.3.5 <i>Americké prostředí</i> .....	30
2.3.6 <i>Identita</i> .....	36
<b>3 POHŘBENÉ DÍTĚ.....</b>	<b>39</b>
3.1 PRVNÍ DĚJSTVÍ.....	40
3.2 DRUHÉ DĚJSTVÍ .....	42
3.2.1 <i>Mýty</i> .....	43
3.3 TŘETÍ DĚJSTVÍ.....	45
3.3.1 <i>Vince</i> .....	49
3.3.2 <i>Katarze</i> .....	51
3.4 POSTMODERNISMUS .....	52
3.4.1 <i>Smysluplnost koláží</i> .....	54
3.4.2 <i>Jazykové prostředí</i> .....	55
3.4.3 <i>Americké dědictví</i> .....	58
3.5 SAM SHEPARD A POHŘBENÉ DÍTĚ .....	59
3.6 NOVÉ VYDÁNÍ .....	64

<b>4</b>	<b>PŘEKLADY</b>	<b>69</b>
4.1	LUDMILA JANSKÁ	69
4.2	NOVÁ EDICE V PŘEKLADECH	74
4.2.1	<i>Sečteno, podtrženo</i>	74
4.2.2	<i>Překladatelé</i>	75
4.2.3	<i>Alexandra Ruppeldtová</i>	76
4.2.4	<i>Jiří Popel</i>	78
4.2.5	<i>Změna prostředí</i>	82
<b>5</b>	<b>ZÁVĚR</b>	<b>86</b>
	<b>RESUMÉ</b>	<b>90</b>
	<b>RÉSUMÉ</b>	<b>91</b>
	<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>92</b>
	<i>Primární literatura</i>	92
	<i>Sekundární literatura</i>	93
	<i>Audiovizuální zdroje</i>	95
	<i>Diplomové, rigorózní a disertační práce</i>	95
	<i>Internetové zdroje</i>	96

# 1 Úvod

*Rozmýšľal som, o čom ten chlap hovorí, čo to je? A čítal som to naozaj pozorne, ale vôbec som nerozumel, čo to má byť.<sup>1</sup>*

Shepardovo *Pohřbené dítě* je stále živé. Snad bychom dokonce mohli říci, že jeho srdce bije stále hlasitěji. Rozvrat základních hodnot, mezi něž dozajista patří obrázek nejužšího rodinného kruhu stejně jako i vize amerického snu, se Shepardovými rodinnými hrami prolíná jak pověstná červená nit, před níž nelze uniknout, ačkoliv se o to mnohé postavy znovu a znovu neúspěšně pokouší. Ale unikají do světa fantazie opravdu jen postavy těchto tragikomických, postmoderních představení?

Sam Shepard nastavuje zrcadlo celé americké společnosti a toto zrcadlo odráží často nechtěné skutečnosti. Přenáší nás zpět ze země fantazie do tvrdé a často surové reality. Otázkou však zůstává, zda toto zrcadlo nebude pro českého diváka až příliš matné. Zda se v něm dokáže rozpoznat a zda dokáže pochopit jednotlivého obraze. Porozumět Shepardovým hrám v originále i po několikátém přečtení může být velmi tvrdý oříšek. Je tedy vůbec možné přenášet jeho díla na česká jeviště?

Cílem této práce je poskytnout čtenáři základní obrázek o životě a díle jednoho z nejvýznamnějších amerických dramatiků uplynulého století, přinejmenším jeho druhé poloviny. O životě plném divokých jízd, které se přímo promítají do autorovy tvorby. O životě v rodině amerického bojového letce, otce, jenž dětství svého syna naplnil alkoholem a násilím stejně jako hudbou a poezií. O životě v karavanu na poušti, stejně jako o záři divadelních i filmových reflektorů. Zdálky k nám doléhá řinčení ostruh na kovbojských botách i zuřivé bubnování šamanských tanců.

Autorova tvorba nás provede bezstarostnými šedesátými léty, krizí let sedmdesátých, vrcholným obdobím přelomu osmdesátých a devadesátých let, až do klidných vod nového tisíciletí. Hlavní důraz bude kladen na souboj minulosti s přítomností, mýtu s realitou, otce se synem v šesti rodinných hrách překlenujících období téměř třiceti let, především však na hru *Pohřbené dítě* ověčenou mimo jiné i Pulitzerovou cenou. Budeme mít příležitost se s touto hrou seznámit hned v šesti různých provedeníh, která nás postupně provedou původními autorskými záměry i jejich proměnou po dvaceti letech, dvěma českými i jedním slovenským překladem a v úplném závěru se z čtenářských kaváren na chvíli přesuneme, byť opravdu jen na skok, do sedadel ostravského divadla.

---

<sup>1</sup> Shepard in Šebesta, 2000d, s. 299.



Na této cestě nás doprovodí celá řada zahraničních odborníků, mezi nimiž se zástupci z Čech vyskytují pohříchu jen ojediněle. O to více nás potěší doslova zlatý důl materiálů ze sousedního Slovenska<sup>2</sup>. Je naším skromným přáním, aby tato práce přispěla k oživení doposud spíše skomírajícího zájmu o Sama Shaparda.

---

<sup>2</sup> Podrobný rozbor her viz Šebesta, 2000e a především Šebesta, 1998.

## 2 Sam Shepard

*Na zapeklitosti dnešního světa Shepard žádná řešení nenabízí. Jako postmoderní myslitel nehledá cestu ke spáse, slouží spíše jako zrcadlo, v němž se každodenní problémy odráží.<sup>1</sup>*

Samuel Shepard Rogers III. se narodil 5. listopadu 1943 ve vojenské „pevnosti“ Ford Sheridan ve státě Illinois<sup>2</sup>, ze kterého pocházel i jeho otec Samuel Shepard Rogers IV. Původem farmář, toho času však na cestě do Evropy: „a pak už ví jen to, že lítá s B-24 přes Jižní Pacifik, nad Rumunskem, shazuje bomby a zabíjí lidi, které ani nemůže vidět.“ (Shepard in Roudané, 2002b, s. 72, v. p.) Podle jedné z autobiografických povídek s názvem *Dny zatemnění* („Days of Blackouts“) si rodiče domlouvají schůzky pomocí tajných kódů na pohlednicích. Setkávají se na okraji malého městečka Mountain Home nedaleko výcvikového střediska bombardérů ve státě Idaho, a to v motelu na kraji vyprahlé pustiny – dva věčně přítomné prvky Shepardovy tvorby. Otec má na syna několik drahocenných chvil: „Narodil jsem se / bez nejmenšího tušení.“ (Shepard, 1997, s. 18, v. p.)

Celé generace mužů se vrací domů jako hrdinové. Jenže namísto pocitu slávy se dostavují noční můry: „Téměř všichni ti muži – celá generace mého otce – byli nějakým způsobem poznamenáni a pořád se o to moc nemluví.“ (Shepard in Jacoby, 1998, č. 6:15) Navracejí se do Eisenhowerovy éry, v níž se minulost stává tabu: „Žádní šílenci, všichni jsou zdraví“ (Roudané, 2002b, s. 71, v. p.) Ženy chtějí svým mužům pomoci, jenže: „ani ženy ani muži tomu nerozuměli, jediným lékem tak byl chlast.“ (Shepard in Jacoby, 1998, č. 8:14, v. p.) Tato zkušenost do značné míry předurčí Shepardův postoj k válečnému běsnění a s odstupem času hodnotí „chaotická“ šedesátá léta následovně: „Vietnam samozřejmě všechno ovlivnil. Vietnam stál za tím vším a nemohl tu být vážnější, smrtelně vážnější vztek. A myslím, že můžeme říct, že bylo morálně správné jít proti válce.“<sup>3</sup> (Roudané, 2002b, s. 65, v. p.)

Během otcovy nepřítomnosti se matka se třemi dětmi neustále stěhuje z místa na místo. Prochází Dakotou, Utahem, Floridou a končí na ostrově Guam v jižním Tichém oceánu. Po návratu otce z války se celá rodina usazuje v malém městečku<sup>4</sup> v Kalifornii nedaleko Los

<sup>1</sup> Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 88, vlastní překlad.

<sup>2</sup> Jistě není náhoda, že se v tomto státě odehrává i *Pohřbené dítě*. O autobiografických prvcích v Sheparodových rodinných hrách viz podkapitola 2.2.

<sup>3</sup> Shepard ostře reagoval i na válku proti terorismu a v roce 2004 vydává jednu ze svých posledních her s cílem „zparodovat republikánský fašismus“ před nadcházejícími volbami: „Jelikož je tedy napsaná v zápalu politických vášní, není na takové úrovni, aby se mohla vyrovnat Shepardovým nejlepším dílům, jako je třeba *Pohřbené dítě*, *Pravý západ* či *Láskou posedlí*.“ (Sommer, 2004, v. p.) Hra byla poměrně úspěšně představena v roce 2008 formou čteného divadla v Moravském divadle v Olomouci v překladu Dany Hábové pod názvem *Bůh pekla* („The God of Hell“).

<sup>4</sup> „Och, jedna z těch belošských, izolujících sa komunit, stredná vrstva – nie príliš bohatá, ale veľmi hrdá na mestský bazén a klzisko – jednoducho typické americké malomesto.“ (Shepard in Šebesta, 2000, s. 297)

Angeles. Vděčná témata mnoha Shepardových her: „L.A. Pitomej kraj.“ (Popel, 2003, s. 24) Otec po večerech dokončuje vysokou školu a přes den střídá různá zaměstnání. Nakonec se mu to podaří: „konečně získal učitelský diplom a odešel učit Španělštinu. Získal i Fullbrightovo stipendium.“ (Shepard in Almereyda, 2004, č. 13:54, v. p.) Jenže práci si neudrží a nemalou vinou na tom nese i alkohol. Když je Shepardovi asi dvanáct let, opouští celá rodina i toto městečko a končí v Duarte na avokádovém ranči nedaleko pouště. Chovají dobytek, koně, slepice i další zvířata. Koně a pustiny budou Sheparda opět věrně doprovázet na jeho spisovatelské dráze, stejně jako neodbytný pocit mizejícího, či již zmizelého divokého Západu. A ještě jeden silný dojem ho již nikdy neopustí: „Začal som tú hru čítať a nedala sa s ničím porovnať – bolo to *Čakanie na Godota*.“ (Šebesta, 2000, s. 299)

Otec doma vládne pevnou, až pedantskou rukou, což mladý Shepard těžko snáší. Navíc Rogers starší propadá alkoholu a dochází tak i k fyzickým střetům<sup>5</sup>. Sam Shepard zvažuje kariéru veterináře, ale školu záhy opouští a přidává se ke kočovným hercům z „The Bishop’s Company Repertory Players“. Po roce putování se v necelých dvaceti letech ocitá v New Yorku, kde nachází práci jako pomocný číšník ve Village Gate v Greenwich Village<sup>6</sup>. Sám Shepard přiznává, že ačkoliv se chtěl původně stát hercem, šedesátá léta v Lower East Side byl svět sám pro sebe: „a pomyslel som si, že najlepšie, čo môžem urobiť, je písať o tom, a tak som začal písať hry.“ (Šebesta, 2000, s. 298)

Hercem se nakonec stane o nějakých deset let později. Ještě předtím však okusí Hollywood jako filmový scénárista. V roce 1968 dostává první příležitost podílet se na scénáři k filmu *Já a můj bratr* („Me and My Brother“) Roberta Franka. Při natáčení se znovu setkává s Josephem Chaikinem, s kterým se seznámil o čtyři roky dříve a kterému během dlouholeté spolupráce<sup>7</sup> věnuje i jedno ze svých nejvýznamnějších děl: *Pohřbené dítě*. Tento film je však pro Sheparda příznačný i svým názvem. Téma dvou bratrů bude stát pevně v základech nejenom rodinných her. O dva roky později začíná pracovat na scénáři k filmu Michelangelo Antonionia o nové generaci americké mládeže *Zabriski Point*. Toto dílo však opouští nedokončené.

Filmový průmysl na něj ale nezapomíná. Je zavalen horou dopisů s žádostmi o další a další scénáře (Murphy, 2002, s. 124). Píše se rok 1971 a rozčarovaný Shepard „utíká“ do Anglie, do země v jeho očích muzikantům zaslíbené, kde si chce splnit svůj hudební sen (a zachránit

---

<sup>5</sup> V *Prokletí hladovějící třídy* („Curse of the Starving Class“) nalézáme zřejmě věrný obrázek otcovy povahy: „Říkají tomu zkrat. Máme to v rodině. Jeho otec byla jako on... Jako tekuté dynamit.“ (Hábová, 1985, s. 30) „Short fuse“ neboli „zkrat“ ve smyslu „nechodil pro ránu daleko“ či „když mu chytly saze“.

<sup>6</sup> „... a neskôr som zistil, že všetci čašníci boli herci, režiséři, výtvarníci a podobne, ktorí práve nemali robotu.“ (Shepard in Šebesta, 2000d, s. 300)

<sup>7</sup> Mimo jiné i hry *Jazyky* („Tongues“), *Krutá/Láska* („Savage/Love“), *Válka v nebi* („The War in Heaven“) a *Když byl svět ještě zelený* („When the World Was Green“) (Chaikin, 2002, s. 81).

rozpadající se manželství s herečkou O-Lan Jonesovou<sup>8</sup>). Zde se musíme na chvíli zastavit. Chceme-li totiž pochopit Sama Sheparda dramatika, je nutné se podívat též na Sama Sheparda herce, režiséra, muzikanta, básníka a v neposlední řadě Sama Sheparda kovboje a šamana. V roce 1971 má Shepard na svém kontě již dvacet více či méně úspěšných inscenací, a přesto prohlásí: „V první řadě vám chci říct, že se nechci stát dramatikem, chci být roková hvězda.“ (DeRose, 2002, s. 228, v. p.)

Překvapivě se však jeho pobyt v Londýně ubírá poněkud jiným směrem – poprvé (Roudané, 2002, s. 66) režuruje vlastní hru *Zeměpis věštce koňských dostihů* („Geography of a Horse Dreamer“) o otřesných zážitcích tvůrčího umělce chyceného do osidel masového průmyslu<sup>9</sup> a uvědomuje si nejen důležitost zinscenování dramatického textu, nezanedbatelnou roli herců v tomto procesu, ale i potřebu revidovat již hotové texty. Na radu Petera Brooka začíná věnovat větší pozornost vykreslení postav<sup>10</sup> (Bigsby, 2002, s. 18). Daleko od vibrující newyorské scény získává dostatečný odstup k tomu, aby napsal svou asi nejameričtější hru *Zub zločinu* („The Tooth of Crime“) <sup>11</sup> Hru, v níž slova hrají hlavní roli, a tak se doslova vzpírá jakémukoliv pokusu o překlad: „V těchto akoby světelných výbuchách slova nevnímáme rozumem, cítíme ich. Svištia priestorom a majú dokonalý zmysel, ani nezaváhame nad ich významom.“ (Shepard in Šebesta, 2000c, s. 293)

V *Zubu zločinu* po sobě hlavní představitelé střídají slova jako kulky, jednotlivé promluvy se mění v refrény, někdy dokonce i s hudebním doprovodem, a Shepardův divadelní jazyk se projevuje v celé své nezměrné síle i hloubce: „slová majú pôsobiť ako živé zaklínadlá (living incantations) a nie ako symboly.“ (Šebesta, 1998, s. 52-53) Snoubí se zde Shepardova řemeslná divadelní zručnost s láskou k hudbě, kterou zdědil po otci, amatérském bubeníkovi. Po otci zdědil též obdiv k básníkovi a dramatikovi Federicu Garcíi Lorcovi, s nímž měl tolik společného a jehož básně mu otec předčítal v originále<sup>12</sup>. Z domova si však odnáší i jiné, možná dokonce silnější zážitky: narušené rodinné vztahy plné ničivého násilí a povědomí o nepřekonatelné moci alkoholu. Shepardova tvorba odráží oba tyto vlivy stejnou měrou.

Dlouhé čekání na ten pravý scénář se však vyplatí a v roce 1984 spolupracuje s Wimem Wendersem na filmu *Paříž, Texas* („Paris, Texas“), jenž je posléze oceněn Zlatou palmou

<sup>8</sup> S níž má syna Jesseho Moja narozeného v roce 1970. Podrobněji také viz podkapitola 2.3.3.

<sup>9</sup> Stejně pocity slouží také jako základ k asi nejrealističtější (Harper, 2004, s. 5) a zároveň nesmírně populární rodinné hře *Pravý západ* („True West“) napsané šest let po návratu z Anglie v roce 1980.

<sup>10</sup> Samozřejmě se nejedná o obrat k čistému realismu, ale spíše odklon od věčného experimentování. Shepardovi jde o emoce a jejich vyjádření a tento zájem ho nakonec přivádí k tématu rodiny. Podrobněji viz podkapitola 2.3.4.

<sup>11</sup> „V "The Tooth of Crime" sa Shepard prejavuje ako génius jazyka, mnohí kritici a divadelníci považujú túto hru za jeho najlepšiu a najoriginálnejšiu práve vďaka jazykovému majstrovstvu...“ (Šebesta, 1998, s. 52)

<sup>12</sup> Sam Shepard mu je pak předčítá na pohřbu.

v Cannes za nejlepší film<sup>13</sup>. Se stejným režisérem pak spojí své síly ještě jednou, a to v roce 2005, kdy společně natočí „road movie“ *Nechod' klepat na dveře* („Don't Come Knocking“), v němž si Shepard zahraje<sup>14</sup> po boku své dlouholeté družky Jessici Langeové. Je to po osmnácti letech poprvé, co se spolu objevují na filmovém plátně<sup>15</sup>.

To nás přivádí ještě jednou zpět k Shepardovi jako herci. Po třech či čtyřech menších, téměř zanedbatelných rolích si otvírá dveře k zajímavějším nabídkám výkonem ve filmu *Nebeské dny* („Days Of Heaven“) z roku 1978. Během následujících čtyřiceti let byl za své výkony nominován na řadu ocenění mimo jiné i na Oscara za nejlepší mužský herecký výkon ve vedlejší roli v roce 1984 ve filmu *Správná posádka* („Right Stuff“). Mimo jiné hrál menší role i ve filmech *Ocelové magnólie* („Steel Magnolias“) či *Případ Pelikán* („The Pelican Brief“).

S postupem času klesá Shepardova produktivita, co se psaní divadelních her týče, a naopak roste počet důležitějších rolí v různých filmech. Často vystupuje v důvěrně známém prostředí rodiny poznamenané alkoholem, válkou a násilím, viz film *Bratři* („Brothers“) od Jima Sheridana o následcích afgánské války na psychiku amerických vojáků. Těžko si představit příhodnější film pro Sheparda, tentokrát však již v roli otce. Druhou nejčastější rolí je ostřílený pistolník na motivy oblíbených klasických westernů, jako například film *Blackthorn*, kde Shepard ztvárnil postaršího Butche Cassidieho na poslední cestě domů za rodinou. Počet rolí se tak postupně vyšplhal až na úroveň napsaných her blížících se padesáti<sup>16</sup>.

A právě postava kovboje<sup>17</sup> mu prý otevřela brány do světa hraní: „Pokud jsem se kdy naučil něco o hraní ve filmu, bylo to v šestnácti, kdy jsem na sebe v ložnici před zrcadlem cenil zuby jako Burt Lancaster ve filmu *Vera Cruz*.“ (Shepard in Clum, 2002, s. 188, v. p.) Shepard se nakonec prosadil též jako režisér, i když jen ve dvou případech. V roce 1988 natočil *Vzdálený sever* („Far North“) s Jessicou Langeovou v hlavní roli, a o šest let později *Tichý jazyk* („Silent Tongue“) na motivy stejnojmenné divadelní hry. Zarážející je pak skutečnost, že na

---

<sup>13</sup> Také získává „Cenu britské filmové akademie za nejlepší režii, Cenu francouzských filmových kritiků a Německou filmovou cenu za produkci“ (Bosch, 2009, s. 160).

<sup>14</sup> Asi nejzajímavější „trojboj“ zažívá Shepard v roce 1985, kdy hraje hlavní roli ve filmu Roberta Altmana *Láskou posedlí* na motivy své stejnojmenné hry („Fool for Love“) a podle svého scénáře.

<sup>15</sup> Seznámí se roku 1982 u filmu *Frances*. O dva roky později se Shepard rozvádí s O-Lan Jonesovou.

<sup>16</sup> Někteří autoři dokonce tvrdí, že: „Shepard sám je známější jako filmový herec než jako dramatik, protože divadlo má mnohem menší dosah.“ (Callens, 1998, s. 81, v. p.)

<sup>17</sup> David Savran (1992, s. 19, v. p.) popisuje kovboje jako: „tu nejtýpčtější americkou mužskou ikonu“. Shepard dodává: „Kovboji ma naozaj zaujímajú – chlapci, zväčša fakt mladí, šestnásť, sedemnásťroční, ktorí sa rozhodli, že nechcú mať nič spoločné s východným pobrežím, s jeho životným štýlom, a vydali sa do tejto rozľahlej krajiny a neriadili sa nijakými pravidlami.“ (Šebesta, 2000d, s. 299)

divadle se Shepard objevil všeho všudy dvakrát, a to jednou (doslova a do písmene<sup>18</sup>) ve své vlastní hře *Ústa kovboje* („Cowboy Mouth“) v roce 1971 a podruhé v New Yorku ve hře anglické dramatičky Caryl Churchillové *Číslo* („A Number“). Po necelých dvou měsících byl vystřídán Arlissem Howardem.

*Sam je stejně americký jako peyote, kouzelné houbičky, rock and roll a  
medicinmanovy váčky.<sup>19</sup>*

## 2.1 Mýtus kovboje

*Proto by umělci neměli ani zachycovat prostou skutečnost, ani fantazírovat, ale měli by tvořit mýty, jelikož to jsou jediné lži, které mluví pravdu, fantazie tak mocné jako realita sama..<sup>20</sup>*

Sheparda však postava kovboje nedoprovází od prvopočátku jen ve filmových rolích, ale otevírá mu brány i do divadelního světa. Shepardova první hra z roku 1964 tak nese název *Kovbojové* („Cowboys“). O tři roky později následují *Kovbojové 2* („Cowboy #2“) a konečně v roce 1971 výše citovaná *Ústa kovboje*. Kovbojové se však neskrývají jen v názvech, ale objevují se jako postavy v mnoha dalších dílech, mimo jiné v *Neviditelné ruce* („Unseen Hand“) či v *Zeměpisu věštce koňských dostihů*. Mnoho kritiků proto považuje Shepardovu ranou tvorbu za přinejmenším genderově nevyváženou. Jistě k tomu podstatnou měrou přispěl i Shepardův vzhled, který mu na počátku kariéry vysloužil přezdívku „Western Rebel“ či „America’s Cowboy Laureate“.

Kovboj a nejlépe na koni reprezentuje zpočátku vše, co bylo v minulosti hodno pozornosti. Volnost, nespoutanost a nezávislost na společnosti, stejně jako samota a bezčasí<sup>21</sup>. Jako by však tento symbol mužného mládí pomalu pozbýval na přitažlivosti s tím, jak se Shepardův zájem přesouvá od experimentálního divadla plného dlouhých monologů a bez většího zájmu o akci, postavy či dialogy k rodinným hrám a problémům identity. Shepardův kovboj tak musí stále více bojovat s civilizací, konzumním, tedy neautentickým způsobem života a pasivitou. Shepard mýtus Divokého západu zdánlivě opouští a v *Sebevraždě v b moll* („Suicide in B-flat“) z roku 1976 obětovává postavu kovboje jako první. Při podrobnějším zkoumání však zjišťujeme, že Shepard se nezříká kovbojského vzezření mnoha svých postav a rozhodně ne tématu mýtu, jež se načas stává dokonce ústředním.

<sup>18</sup> Podrobněji viz následující podkapitola.

<sup>19</sup> Gelber, 1981, s. 46 in Bosch, 2009, s. 148.

<sup>20</sup> Callens, 2002, s. 197, v. p.

<sup>21</sup> Viz rozhovor Austina s Leem v *Pravém západě* (Sloupová, s. 7): „Žil jsi v Mohavský poušti tři měsíce? / Jó. Co je na tom? / Úplně sám? / Měl jsem pár návštěv. Nějakou dobu toho psa. / Nechyběli ti lidi? / (se směje) Lidi?“

Postavu kovboje však nyní nahrazuje americká pustina. Shepardovy postavy až nápadně často napodobují jeho vlastního otce, jenž prchá z civilizace: „Můj otec žije sám na poušti. Říká, že se k lidem nehodí.“<sup>22</sup> (Shepard, 1982, s. 56) Postavy utíkají do Mexika<sup>23</sup> či na jiné mytické americké hranice, ale tento únik je předem odsouzen k nezdaru (Hábová, 1985, s. 46):

Emma: Co je na Aljašce?

Wesley: Pohraničí.<sup>24</sup>

Emma: Zbláznil ses? Všechno je tam zmrzlý a je tam spousta násilníků.

Wesley: Na Aljašce je spousta možností. Je neobjevená.

Emma: Kdo by chtěl objevit hromadu ledu?

Shepard si postupně uvědomuje, že: „Stejně jako westerny, ani pustiny, které se tak marně snaží najít, už dlouho žádným hlubší smysl nemají.“ (Clum, 2002, s. 186, v. p.) Z kovbojů podobně jako z Divokého západu se stává fikce, kterou jen přizívuje Hollywood. Peníze se ujímají vlády. Souboj mezi autentičností a komerčností se před očima diváka odehrává nejnázorněji ve zdánlivém protikladu dvou bratrů Austina a Leea v *Pravém západě*. Výsledek je nerozhodný: „Stanou proti sobě ve výhružném postoji, ale v bezpečné vzdálenosti... Vypadá to teď, jako by postavy obou bratrů uvízly v rozlehlé pouštní krajině.“ (Sloupová, s. 48) Je to souboj mezi civilizací a nespoutaností, realitou a fantazií, souboj o území nikoho, o široké pláne mýtů.

Magie a mytické rituály jsou pro Sheparda do té míry nezastupitelné, že se o něm píše jako o „šamanovi divadla“: „Sam Shepard je šaman — šaman Nového světa.“ (Gelber, 1981, s. 46, v. p.) Shepard přivádí postavu šamana na scénu poprvé a naposled ve své vůbec první celovečerní hře: *La Turista* z roku 1967. V prvním dějství vidíme „tradičního“ šamana se svým učněm v Mexiku<sup>25</sup>, zatímco druhé dějství nám nabízí velice podobný obrázek, tentokrát však vědeckého doktora a jeho amerického syna. Protivníci v tomto časově i prostorově vzdáleném střetu odcházejí sice neporaženi, ale pomyslné vítězství nepřináleží ani jednomu z nich, jelikož ani doktor ani šaman nejsou schopni Kentovi pomoci.

Shepard dlouhou dobu věří v magickou moc mýtů: „Mýtus je mocný prostředek, protože promlouvá přímo k emocím a ne k rozumu“ (Shepard, 1977, s. 62, v. p.) Věřící, že k nám promlouvají beze slov a dokážou nám otevřít oči. Protože jsou však staré mýty mrtvé, nezbyvá lidem než čekat na nového mesiáše obdařeného kovbojskou nespoutaností a statusem rokové

---

<sup>22</sup> Srovnej s postavou Tildena: „Aj to, čo som nemal vidieť. Zver. Jastraby. Sovy. Pozerali sme si do očí a podľa toho pohľadu som vedel, že tam nemám čo hľadať. Tak som nasadol do auta a šiel som ďalej.“ (Ruppeltdová, 2000, s. 190)

<sup>23</sup> Případně do Nového Mexika.

<sup>24</sup> „The frontier“ doslova „hranice“.

<sup>25</sup> Mimochodem se i zde objevuje postava v kovbojském převleku, ale ani zde nezískává mytickou sílu: „V strete s realitou Kentova „ochranná maska“ [v kovbojskom odeve pioniera divokého Západu] nefunguje: keď zbadá chlapca v posteli so Salem, zamdlie a nepreberie sa až do konca prvého dejstva.“ (Šebesta, 1998, s. 26)

hvězdy. Alespoň tak si to představuje Cavale v jedné z nejautobiografičtějších her *Ústa kovboje*<sup>26</sup> z roku 1971 (Shepard, 1988, s. 156, v. p.):

„Lidé chtějí anděla z ulice. Chtějí svatého, ale s kovbojskou pusou. Někoho, kdo to rozjede, když oni sami nemohou... Starej Bůh je prostě moc daleko. Už necítí naši bolest. Jeho slova už s náma neotřesou. Jakákoliv zkurveně dobrá rock'n'rollová písnička mě vynese výš než všechny zjevení.“

Přestože se samozvaný spasitel nakonec svého cíle vzdává a „šamanské pokusy Cavale“ (Šebesta, 1998, s. 45) vycházejí vniveč, můžeme namítnout, že: „Samotná existence hry je však důkazem, že Shepard možná stále ještě doufá, že zanícená víra publika v mýty – dokonce i v zkomercializované, umělé, infantilní mýty kovboje a rokové hvězdy – představuje určité naplnění těchto mýtů.“ (Blackburn, 1996, s. 87, v. p.)

Tento ideál se však rozplývá o čtyři roky později, kdy Shepard nachází tohoto mesiáše v podobě Boba Dylana. Shepard své zážitky zachycuje v knize *Lodní deník Burácejícího hromu* („Rolling Thunder Logbook“) a namísto závěrečného „nanebevzetí“ rokového zpěváka patří poslední řádky opuštěnému Shepardovi na stadionu Madison Square Garden. V roce 1976 píše Shepard hudební hru o dvou dějstvích *Andělské město* („Angel city“), která zřetelně odráží velké zklamání z turné „Rolling Thunder Tour“, kterého se mimochodem účastní i Allen Ginsberg.

I když tedy ani mýtus není konečným řešením, zůstává mocnou zbraní v souboji pravého autentického Západu s prázdnou novodobého předměstí. Jenže aby mohl americký umělec přemoci své soupeře, všední realitu a svět fantazie, musí se nejdříve stát součástí novodobého mýtu, musí se obléci do postmoderního hávu. Jinak ho postihne podobný konec jako „vysloužilou“ rokovou hvězdu Hosse, kterého nevybíravě převálcuje agresivní popkultura v podobě Crowa.

*Obdobně je v Zubu zločinu, psanec, rocker Hoss – jehož hudební a umělecká identita je stejně jako Dylanova utvářena americkou krajinou – poražen prázdným stylistou Crowem*<sup>27</sup>

## 2.2 Inspirace vlastním životem

*Vztah s otcem, vztah mezi matkou a otcem, stejně jako důsledky druhé světové války a alkoholu, to vše se objevuje v Shepardově životě i v jeho hrách.*<sup>28</sup>

Co se autobiografičnosti týče, zašel Shepard asi nejdále ve hře *Ústa kovboje* z roku 1971, kterou napsal společně s básníčkou a pozdější punkovou zpěvačkou Patti Smith: „se kterou udržoval velmi veřejný poměr.“ (Bottoms, 2002, s. 57, v. p.) Hra údajně vznikala na

---

<sup>26</sup> Podrobněji viz další podkapitola.

<sup>27</sup> DeRose, 2002, s. 230, v. p.

<sup>28</sup> Harper, 2004, s. 9, v. p.



jediném psacím stroji, který si oba autoři střídavě půjčovali. Obraz, který Shepard přenáší i do své umělecké tvorby.<sup>29</sup> Spolupráce však nevyhnutelně spěje ke konfrontaci.

Konflikt je ústředním tématem i v samotná hře *Ústa kovboje*. Jedná se však o vnitřní konflikt Slima, jenž bojuje s neodolatelnou touhou stát se rokovou hvězdou, zatímco vnímá marnost tohoto přání a šíří se pochybnostmi o vlastním talentu a schopnostech. Navíc je nedobrovolně odloučen od ženy a syna. Ve své moci ho drží Cavale, která se ho snaží proměnit v „rokového Ježíše s kovbojskou pusou“ (Shepard, 1994, s. 157, v. p.), který se na rozdíl od Boha nebude bát předstoupit před lidi. Po velice emocionálně nabitých monolozích následují vzpomínky na dětství a jednoduchá, přesto nezodpověditelná otázka: „A co budeme dělat teď?“ (s. 159, v. p.) Samotný závěr představuje drastický návrat z říše fantazie zpět do skutečného světa: „Skutečnost porazila výmysl.“ (Robinson, 2002, s. 94, v. p.)

Hra by možná nevzbudila takový rozruch, kdyby se spoluautoři neobsadili zároveň i do hlavních rolí. Takto se před očima Shepardovy manželky odehrával téměř autentický milenecký příběh jejího muže. Patti Smith Sheparda jistě ve svém bytě doslova uvěznila vášní a vizemi rokové slávy, i když o držení proti vlastní vůli zde jistě nemůže být ani řeč. Není tedy těžké si představit, proč Shepard po konci prvního představení beze slova zmizí: „Sheparda muselo toto prolínání reality s uměním přivádět k šílenství.“ (Blackburn, 1996, s. 83, v. p.) Společně se ženou a synem tedy odjíždějí do Anglie. Shepard však neutíká jen před Patti Smith, ale i před svou závislostí na drogách: „A tiež som drogoval – bol to vtedy pre mňa dosť veľký problém, akoby sa mi všetko rozpadávalo.“ (Shepard in Šebesta, 2000d, s. 308)

Od té doby se snaží oddělit umění od osobního život, ale ne vždy se mu to stoprocentně daří. Spíše je tomu naopak, jelikož v jednotlivých hrách znovu a znovu nacházíme odkazy především na jeho dětství<sup>30</sup>: „přesto svou tvorbou i nadále staví sebe i svou mimořádnou rozpolcenost do záře reflektorů, protože tomu pocitu nemůže odolat (Blackburn, 1996, s. 83, v. p.) O tom, že vlastní život a především vztah s otcem tvořily základ nejznámějších rodinných her, svědčí i jediný případ, kdy se jeho otec doslova zjevil na představení Shepardovy hry. Bylo to příznačně v Santa Fe v Novém Mexiku a za Shepardovy nepřítomnosti. Shepard však tuto historku vypráví v rámci dokumentu *Tato takzvaná pohroma* („This So Called Disaster“) tak, jak ji slyšel od produkce představení. Otec přichází na představení „na šrot“ (Shepard in Almereyda, 2004, č. 28:39), posadí se dozadu a již během prvního dějství začne komentovat chování jednotlivých postavy. Dokonce ho pro jeho

<sup>29</sup> Viz spolupráce Austina a Leea při psaní „společného“ filmového scénáře.

<sup>30</sup> Například i takové drobnosti jako avokádová farma v *Prokletí hladovějící třídy*.

agresivitu vyvedou ze sálu, ale on se jim představí jako Shepardův otec, a tak ho vpouští zpět. Jeho reakce na zbytek představení pak mluví sama za sebe: „Takhle to nebylo!“ (č. 29:06, v. p.)

Můžeme tedy konstatovat, že přestože Shepard nepíše cíleně autobiograficky, často lze jeho hrám plně porozumět, jen když nahlédneme pod pokličku jeho soukromého života: „Autobiografické údaje, které používá jako svou inspiraci, mají přímou souvislost s tím, co předkládá ve svých hrách.“ (Harper, 2004, s. 9, v. p.) Znovu a znovu narážíme na problematický vztah s otcem, kterého tak brzy opustil, a to nejen fyzicky, ale i „duchovně“, viz postava Popa v jednoaktovce *Oheň a led* („The Holy Ghostly“):

„Vím, že mě chceš ublížit. Věděl jsem to hned od začátku. Jako sis změnil méno a všechno. To bylo pěkně sviňský, Stanley. To méno si dostal, protože to bylo moje méno a můj otec to méno dal mě a jeho otec zase jemu. To méno se předávalo po sedm generací, chlapče. Ted' není čas ho zahodit.“ (Shepard, 1996, s. 207, v. p.)

Považovat však Shepardovy hry za čistě autobiografické by byla větší chyba než neuvažovat o jejich autorovi vůbec. Shepardovi totiž nejde o dramatizaci vlastních zážitků, nýbrž „Shepard bere za základ události svého života a dále na nich umělecky pracuje.“ (Harper, 2004, s. 7, v. p.) Osobní život mu tak slouží pouze jako pomyslný odrazový můstek, z kterého se vrhá do rozbouřených vod americké společnosti. Shepard si je totiž velice dobře vědom celkové nálady ve společnosti a jeho hry souzní s „rozsáhlou kulturní kritikou rodiny po celých Spojených státech“ (Roudané, 2002c, s. 282, v. p.) Proto je tak důležité vnímat jeho hry v širším kontextu zdrojů jeho inspirace, a to jak vlivu rodinného zázemí, tak i doby a místa jejich vzniku.

## 2.3 Rodinné hry

### 2.3.1 Počátky

*A tehdy, v polovině šedesátých let, procházela americká psychika bouřlivou proměnou.*<sup>31</sup>

Shepardova kariéra začíná útekem na Východ. Opouští Západ, kde kdysi vzpurný a nezávislý život na kraji pustiny (v hollywoodské perspektivě značně zidealizovaný) prohrává svůj marný boj s plíživě se rozrůstajícími předměstími a nekonečnými kilometry dálnic. Míří do vroucího New Yorku, kde se naopak právě probouzí Off-Off-Broadway scéna. Počáteční

---

<sup>31</sup> Shepard, 1996, s. X, v. p.

léta jsou doslova šílená – šíleně produktivní (15 her za 5 let<sup>32</sup>) a též bláznivě naivní: „takzvaná originalita mojich raných her vyvierala jednoducho z nevedomosti.“ (Shepard in Šebesta, 2000d, s. 299) – i nespoutaná plná rokenrolu, drog a televize. Doba a místo vzniku, šedesátá léta v New Yorku<sup>33</sup>, se odrážejí i v raných hrách: „Série spontánních deníků zachycujících chaotický, subjektivní svět.“<sup>34</sup> (Shepard, 1996, s. IX, v. p.)

Jenže do New Yorku nepřichází sám, doprovázejí ho vzpomínky na Kalifornii a na rodinu. Není proto žádným překvapením, že již první dvě hry jsou plné těchto „duchů minulosti“ – kovbojů v *Kovbojích* a rodinného krbu ve *Sklace* („The Rock Garden“). Již od prvních experimentálních her se před námi otevírá nevyčerpatelné téma rodiny. Právě *Skalka* výborně vystihuje celkovou náladu raných her (Šebesta, 1998, s. 5)<sup>35</sup>:

„silnú autorsko-režisérsku víziu, predstavu určitej nálady, atmosféry a štýlu, ideálnych pre inscenáciu danej hry, silnú subjektívnosť, majstrovské ovládanie jazyka, tému vyjadrenú slovne i obrazom, efektívnu vzájomnú prepojenosť motívov a detailov, ich "ladenie" spolu a súčasne celkový dojem nerovnováhy, útržkovitosti, premenlivosť tempa, dialógy, ktoré sú skôr monológmi či "sólami" postáv, extravagantnosť, prekvapivosť až šokantnosť replík či obrazov.“

Touto první autobiografickou hrou se Shepard snaží vyrovnat s pocitem viny, že tak záhy odešel z domova. Rozevívá se nám zde dramatický triptych popisující zdánlivě triviální scény bezejmenné americké rodiny: „A plot natretý istým odtieňom bielej a trávnik pokosený aj okolo postrekovačov. Chápeš?“ (Šebesta, 2000a, s. 17) První obraz je zcela beze slov. Muž si čte noviny, chlapec a dívka pijí mléko a vzájemně si vyměňují pohledy. Po delší době dívka mléko rozlije, tma. V druhém dětství již žena se synem hovoří, ale i tak se spíše jedná o monolog. Monolog vzpomínek na vlastního otce, který žil s kočkami na půdě, stíždají stížnosti na neschopnost manžela utěsnit okna (příčina jejího prochladnutí<sup>36</sup> a věčných žádostí o další a další sklenice vody a příkrývky) a přirovnání chlapce k jeho otci: „Máš nohy po otcovi... / ... / Máš nohy takmer rovnaké jako otec... / ... / Máš podobnú postavu ako on.“

<sup>32</sup> „Například *Chicago* som napísal za jeden deň.“ (Shepard in Šebesta, 2000d, s. 300) Na některých hrách tato rychlost zanechala, alespoň podle Sheparda, nemalé stopy: „Byť některá ta díla mě nyní (o dvacet let později) přivádějí do mírných rozpaků... „“ (Shepard, 1996, s. IX, v. p.)

<sup>33</sup> „[P]oznáte to, rozdiel medzi pobytom a pracou v New Yorku sa čoraz veľmi prehlboval.“ (Šebesta, 2000d, s. 308)

<sup>34</sup> Srovnej též s: „Ale mě šedesátá léta mi připadala nesmírně chaotická.“ (Shepard in Roudané, 2002b, s. 65, v. p.)

<sup>35</sup> Srovnej s: „Klasická schémata zápletky, postav a linearity nenacházejí v raných hrách mnoho uplatnění“ (Roudané, 2002, s. 3, v. p.)

<sup>36</sup> Podobně jako v *Pohřbeném dítěti* zde nacházíme obraz, v němž žena popisuje blahodárnou roli deště: „Aj po daždi je príjemne. Všetko je také voňavé a svieže. Hneď po výdatnom daždi.“ (Šebesta, 2000a, s. 14)

(Šebesta, 2000a, s. 12-13) Na samém konci scény se objevuje muž a zaujímá stejnou pozici jako syn na počátku.

Ve třetím dějství pak dochází ke konfrontaci muže se synem, který se nikdy neotočí k otci čelem a párkrát dokonce znuděně padá ze židle. Znuděnost syna a vyprázdněnost otcova monologu (jenž se až nápadně podobá monologu ženy a je jen výjimečně přerušován chlapcovými úsečnými odpověďmi) o domácích a zahradních pracích a hlavně o skalce<sup>37</sup> právě dosahuje vrcholu (zidealizovaným popisem typického amerického domova, který nikdy neměli a ani nikdy mít nebudou), když se celý obraz náhle rozletí na tisíce kusů. Otce ta vlna smete z pohovky<sup>38</sup>. „Divoká rieka“ (s. 17) synovy vzpoury proti rodičovské úzkoprsosti přichází nečekaně a na ještě překvapivější téma. Následuje totiž velice živý popis sexuálního aktu. Tato řeč plná obscénností na půdě kostela nemohla zůstat bez povšimnutí (Bottoms, 2002, s. 39). Ale pro nás je důležitá ještě z jiného úhlu pohledu (Šebesta, 1998, s. 8):

„Výstavba Chlapcovho monológu je podobná výstavbe otcovho, veľmi podobný je aj spôsob vyjadrovania... a naznačuje ďalšiu zo Shepardových základných tém: dedičnosť, pred ktorou niet úniku.“

V inscenaci této hry hrála svou roli i hudba, přestože ji diváci nemohli slyšet, tedy přinejmenším ne vědomě: „Shepard používal podprahový oscilátor, který vydával pro diváky neslyšitelný druh bílého šumu.“ (DeRose, 2002, s. 233) Tento hluk diváky iritoval do té míry, že na konci představení si s úlevou oddychli. Podobný obraz je již explicitně ztvárněn ve hře *Sebevražda v b moll*, kde si jedna z postav, jazzový saxofonista Petrone: „Vloží saxofón do úst a preberá prstami po klapkách. Nepočuť nič len rytmické stláčanie klapiek. Pokračuje v nemom hraní.“ (Šebesta, 2000b, s. 78) Neslyšná<sup>39</sup> hudba však působí tak silně, že Louis, jeden z detektivů: „si zrazu priloží nôž k hrdlu, akoby sa chcel zabiť...jednou rukou zápasí s druhou, ktorou si drží nôž na hrdle.“ (Šebesta, 2000b, s. 79) Síla ticha, absence zvuku, či dokonce neslyšné hudby se pak se stejnou intenzitou projeví i v *Pohřbeném dítěti*, kde jediný hudební doprovod může obstarat Vincova trubka, která však zůstává po celou dobu uvězněna v pouzdře (dokonce i televize je puštěna bez zvuku). Ticho ubíjí tvořivost.

O pět let později Shepard opět pomyslně vyzívá svého otce na souboj v již citované hře *Oheň a led*<sup>40</sup>, kde se kromě Popa a Ice, neboli Stanleyho V., na scéně objevuje i

<sup>37</sup> A kamenech výlučně z pouště.

<sup>38</sup> Někteří kritici jdou až tak daleko, že tento akt vzpoury doprovázený symbolickým pádem z pohovky považují za otcovu smrt (McDonough, 2002, s. 154).

<sup>39</sup> Tato představa se do té míry přičítá našim zkušenostem, že překvapí i zkušeného překladatele, který překládá anglické „silently“ slovenským „tichučko“, „ticho“ a „potichu“ namísto kontextuálně správného „neslyšně“ či „beze zvuku“ (Šebesta, 2000b, s. 78, 79 a 101).

<sup>40</sup> „Podľa legendy, Shepard napísal hru pod vplyvom návštevy svojho otca, ktorého videl prvý krát od svojho odchodu z domova.“ (Šebesta, 1998, s. 37)

„opravdový“ Indiánský duch Chindi a jeho družka čarodějnice. V centru pozornosti již není domácí prostředí, ale postava osamělého otce „ztraceného“ kdesi na poušti. Postava Popa, Stanleyho Hewitta Mosse V., bývalého drobného zemědělce s venkovským způsobem mluvy<sup>41</sup>, se snaží přinutit svého syna k výčitkám za to, že si změnil jméno na prázdné, studené a nic neříkající Ice<sup>42</sup> a zahodil tak rodinnou tradici, čímž se zřekl svých kořenů. Ve slabé chvíli apeluje na jejich vzájemné „pokrevní bratrství“ a na vše, čím si rodina musela projít.

Právě při popisování nepřízně osudu, které musel Popův otec čelit, kopíruje Shepard velice věrně život svého dědečka, jenž prošel ekonomickou krizí ve 30. letech, opustil farmu a začal se žít podomním prodejem Hershey tyčinek<sup>43</sup>. Pop vzpomíná na to, jak musel nějakou dobu v podstatě žít celou rodinu i na to, jak bojoval jako letec v Evropě. Do syna pak „vtlouká“ potřebu být mužem, silným, drsným chlapem<sup>44</sup>. Bludný kruh ničivého souboje otce se synem nachází v závěru hry svou paralelu v příběhu o neustálém srážení planet.

Ice se nenechá přesvědčit a přichází se svou verzí příběhu, kdy se přirovnává k otrokovi, jenž musel doma snášet otcovy útlaky v podobě diktátorské výchovy a připomíná mu jeho násilné chování k ženám. Dochází i k výměně rolí, kdy se z Popa stává dítě, jež se Ice snaží svým příběhem uspat, a objevuje se i nejedna ironická narážka na filmové westerny. Ice dokonce vyzývá otce na souboj, jenže Pop je již ve skutečnosti mrtvý. Shepard zde poprvé a ne naposledy<sup>45</sup> přichází s postavou ducha, který často netuší, že je již mrtvý. Ice dokonce Popa nabádá: „Přiznej si, že si mrtvej.“ (Shepard, 1996, s. 212, v. p.) Nakonec Ice místo pomoci Popa postřelí do žaludku (jako symbolické vyrovnání účtů z minulosti: „Tak, tak teď mi můžeš vše splatit (Shepard, 1996, s. 218, v. p.)) a odchází ze scény. Odchází, ale již je navždy poznamenán otcovou mluvou. Geny opustit nelze. Jen těžko můžeme tento závěr považovat za bezpodmínečné a především nenásilné přijetí sebe sama a rodinné minulosti. Opuštěný patriarcha na závěr zuřivě tancuje okolo ohně a postupně vrhá všechny své věci včetně svého těla do ohně<sup>46</sup>. Plameny zachvátí celé jeviště. Tma.

*Je to duch – ta představa mě vždycky fascinovala.*<sup>47</sup>

<sup>41</sup> Tak odlišným od městského vyjadřování civilizovanějších ženských postav. Tato dichotomie je nejzřetelnější v *Pravém západu*.

<sup>42</sup> Viz citace v podkapitole 2.2.

<sup>43</sup> Na což Shepard živě, ale již s úsměvem vzpomíná i v dokumentu *Tato takzvaná pohroma* „Představte si z pšeničného pole rovnou podomním prodejcem Hershey tyčinek (Almeryda, 2004, č. 12:02, v. p.)

<sup>44</sup> „Vím o čem tohle je, protože jsem si to taky protřpěl. Byla to součást mého života, můj otec mi snažil vnutit představu, co to znamená být „muž“.“ (Shepard in Bottoms, 2002, s. 52, v. p.)

<sup>45</sup> Viz například *Láskou posedlí* a *Nebožtík Henry Moss* („The Late Henry Moss“) v podkapitole 2.3.4.

<sup>46</sup> Srovnej s rituálním pohřbem, který si pro sebe naplánoval Dodge, viz podkapitola 3.3.

<sup>47</sup> Shepard in Roudané, 2002b, s. 79, v. p.

### 2.3.2 Konec

*Jdi s tím do prdele! Mrtvej je mrtvej, ne? Konec. Šlus. Terminado.*<sup>48</sup>

O více než třicet let později plameny pomalu dohasínají. Na scéně opět ožívají otec a syn Mossovi, zřejmě vzdálení příbuzní Stanleyho Hewitta Mosse. Synova rozpolcená osobnost je tentokrát ztělesněna pomocí dvou bratrů<sup>49</sup> Earla a Raye. Indiánský duch a čarodějnice se přetělí v záhadnou a nezkrotnou indiánskou přítelkyni Conchallu Lupinu, jež Henryho opět prohlásí za mrtvého: „Dala do novin oznámení. „Henry Jaminson Moss. Mrtev. Umřel z neznámých příčin.“ (Popel, 2006, s. 40) Představuje tak jeho memento mori a doprovází ho tancem, zpěvem a alkoholem na jeho poslední cestě.

Pro mistra paradoxů není nejmenší problém začít hru, jež končí Henryho smrtí, zprávou o Henryho smrti. Inspiraci čerpá částečně od irského spisovatele Franka O’Connora, jednoho z Shepardových nejoblíbenějších autorů povídek (Shepard in Roudané, 2002b, s. 78), a jeho povídky z roku 1931 s názvem *Nebožtík Henry Conran* („The Late Henry Conran“). Hlavní hrdina, nevyhnutelně též alkoholik, utíká od své ženy a šesti dětí poté, co nemůže přes půl roku sehnat žádnou práci a Nellie na něj zavolá duchovního. Henry rozbíjí všechn porcelán<sup>50</sup> a zakotví v Chicagu, kde si o pětadvacet let podobně jako Henry Moss v novinách přečte, že ho na pozvánce na svatbu syna uvádí jako nebožtíka.

Z této povídky si půjčuje postavu otce – „živoucí mrtvolý“. Nicméně jsme již viděli, že pro Sheparda to není nic nového. Tyto postavy jsou uvězněné kdesi na pomezí mezi peklem a rájem, životem a smrtí. Staly se z nich pomyslní duchové (Roudané, 2002c, s. 284). Čekají na odhalení strašného rodinného tajemství a své vysvobození. A toto tajemství s řadou dalších charakteristických rysů nalezneme na devíti stránkách povídky *Uvidíme se ve snu* („See You in My Dreams“) v kolekci *Cestovní ráj*<sup>51</sup> („Cruising Paradise“). I zde jede syn pohřbít svého záhadně zemřelého otce alkoholika, bývalého bojového letce, jemuž soused Esteban přináší fazolovou polévku. Tajemná Indiánka doprovází otce během posledních dnů na rybářském výletě lovit pstruhy a také přichází značný, blíže neurčený obnos od vlády. Vše se navíc shodně odehrává na předměstí Bernalilla v Novém Mexiku.

Co však odlišuje Henryho Conrana od Henryho Mosse je násilná minulost všech Shepardových patriarchů: „Postava [patriarchy] je vždy vylicena jako alkoholik, často

<sup>48</sup> Popel, 2006, s. 55.

<sup>49</sup> Stejnou techniku již Shepard s úspěchem použil o více než dvacet let dříve ve hře *Pravý západ*.

<sup>50</sup> Srovnej s chováním násilných alkoholiků v Shepardově podání, viz například *Prokletí hladovějící třídy*: „Nohy jdou ke dveřím. Nohy se zastavují. Srdce buší. Zvuk dveří, které se neotvírají. Noha kopne do dveří. Mužský hlas... Žádná odpověď. Noha kope. Noha kope víc. Dřevo praská.“ (Hábová, 1985, s. 9)

<sup>51</sup> Podrobněji viz podkapitola 2.3.3.

nepřítomný a s násilnými sklony, která svým chováním ničí rodinu i sám sebe.“ (Harper, 2004, s. 17, v. p.). V povídce je učiněn pouze neurčitý náznak (Shepard, 1997, s. 149, v. p.):

„Možná si myslíš, že tahle velká katastrofa mezi mnou a tvou matkou – tedy tahle takzvaná katastrofa mezi mnou a tvou matkou – možná si opravdu myslíš, že to s tebou mělo něco společného, ale to si úplně vedle... Uvidíme se ve snu.“<sup>52</sup>

Tento náznak postupně získává stále zřetelnější obrysy, až vyústí v závěrečné přiznání viny. Duch Henry popisuje okamžik před pětadvaceti lety, kdy surově zbil svou „bezejmennou“ ženu, ale kdy „překvapivě“ neumírá ona, ale naopak on sám: „Vzpomínám si na tu podlahu – byla žlutá – teď ji vidím – a její krev. Všude na zemi byla její krev. Myslel jsem, že jsem ji zabil, ale nezabil [jsem ji, ale sám sebe]. Zabil jsem sebe.“ (Popel, 2006, s. 72) Henry udělá to, co všichni Shepardovy hrdinové: utíká. Ujíždí jako o život, ale ten mu, stejně jako smrt, uniká mezi prsty: „Henry Moss prožívá neustávající nesmírná muka, jelikož cítí, že jeho smrt je celému světu ukradená, a přesto mu není dopřána.“ (Roudané, 2002c, s. 285, v. p.)

Nesmírně působivý výjev, kdy je mrtvý Henry přikryt žlutě červenou mexickou dekou<sup>53</sup>, analogie se žlutou podlahou potřísněnou krví, přináší konečně klid nejen jeho duši, ale i pomyslný konec Shepardově „posedlosti“ rodinnými hrami. Shepard se zde totiž utká s tématem smrti tváří v tvář přímo na scéně<sup>54</sup>, čímž se mu nepřímě splní i přání napsat o smrti vlastního otce, neboť jejich poslední setkání rozhodně nepatřilo mezi nejpříjemnější (Roudané, 2002, s. 283). Sám pak v dokumentu *Tato takzvaná pohroma* ještě před premiérou správně předpokládá (alespoň co se uplynulých deseti let týče), že se jedná o poslední rodinnou hru: „Doufal jsem, že by to na tohle téma mohla být už poslední hra.“ (Shepard in Almereyda, 2004, č. 8:34, v. p.)

Vlastní konec je též jednou z hlavních odlišností od povídky Franka O'Connora. V povídce se otec vrací do Nelliiny postele, která doslova září štěstím. U Sheparda žádné štěstí nenajdeme. Hra nás možná chvílemi přiměje k smíchu, ale nakonec zůstává pocit prázdnoty a neodvratné ztráty. Henry nemá jinou možnost než zemřít, i když pro něj je smrt vlastně vykoupením. Nikdo však netuší, co bude dál, ve vzduchu totiž stále visí dědičná

---

<sup>52</sup> Odtud i název dokumentu „This So-Called Disaster“. Původně se toto motto objevilo i ve vlastní hře, viz rukopis: „Pamatuji si to poslední, co mi řekl... „Uvidíme se v mých snech.“ (Roudané, 2002c, s. 285, v. p.)

<sup>53</sup> Viz deka jako symbol pohřebního rituálu a její nesmírná důležitost pro Dodge, posléze i Bradleyho v *Pohřbeném dítěti*. Šebesta (1998, s. 121) k tomu dodává: „Deka v Shepardových hrách akoby symbolizovala pocit tepla a sůkromného bezpečia v obklopení nepříteľským svetom.“

<sup>54</sup> „Nikdy jsem se tím nezabýval přímo. V ostatních [hrách] je to jen okrajové téma, ale tady je v samém centru pozornosti.“ (Guthmann, 2000, s. 2) Srovnej s popisem Dodgeovi smrti: „Dodge má otvorené oči. Je mŕtvy. Obecenstvo si vôbec nevšimlo, kedy zomrel.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 209)

hrozba: „současně to také představuje riziko nakažlivého dědictví, syn se stane otcem a prokletí bude předáno dál.“ (Bigsby, 2002, s. 20, v. p.)

Ale ani tento konec nepřichází vůbec snadno. Samotnou hru Shepard píše více než deset let (v počátcích jeho tvorby něco naprosto nepředstavitelného<sup>55</sup>) a s tímto tématem se zabírá více než třicet (Shepard in Roudané, 2002b, s. 79):

„Hra se zabývá dalším dilematem ve vztahu mezi bratry a otcem. Z velké části je to to samé, na čem teď pracuju už nějakých třicet let, ale mě to nikdy neomrzí, i když některé diváky možná ano.“

Nic překvapujícího u autora, který o co více má v oblibě začátky (pro jejich napětí, záhadnost, předzvěst budoucího děje), o to více nenávidí konce: „Chci říct, proč zastavovat celou tu velkou akci? Protože lidi v divadle musí jít domů? Po tom všem obrovském emočním vypětí je prostě šílená představa, to jen tak najednou zastavit“ (tamtéž) Neochota hru ukončit je nejvíce zřetelná u *Zeměpisu věštce koňských dostihů*, kdy děj graduje až do poslední minuty, kdy „vpadnú do izby Codyho bratia v kovbojskom odeve a vystrieľajú lotrovský peľech,“ (Šebesta, 1998, s. 54) a odvedou si krvácejícího Codyho „domů“<sup>56</sup>. Pak už jen gramofonová deska a nic, prázdno. Kruh se uzavírá.

Většina kritiků tuto nejednoznačnost vítá a mluví o ní jako o schopnosti vzepřít se divadelním konvencím. Jenže může to být naopak i důsledek neschopnosti přijmout jakékoliv společenské závazky: „Jeho díla se zpravidla rozsypou bez možnosti jakékoliv nápravy.“ (Wade, 2002, s. 260, v. p.). Hlavní hrdinové končí nejčastěji na útěku, ať již ve vnějším světě či ve světě vnitřním. Ani v tomto případě nepřináší závěr konečné rozuzlení. Patriarcha sice umírá poté, co si naposled pořádně přihne, a je dost dobře možné, že „Shepard ukazuje patriarchu, jak si konečně připouští minulost a postaví se tváří v tvář všemu, co celá ta léta soustavně popíral. To ho nakonec osvobodí.“ (Harper, 2004, s. 18, v. p.) Jenže jeho syny toto vysvobození nečeká. Ti si pouze vymění své počáteční repliky a konec zůstává příznačně neurčitý.

Shepard tak ve svých rodinných hrách i v některých hrách předcházejících rozehrává stále jednu a tu samou partii. Otázkou je proč? Možné vysvětlení, že se mu již nedostávalo inspirace, je při pohledu na desítky dalších her přinejmenším liché. Zůstává nám tedy vlastně triáda možných důvodů. Zaprvé je to snaha vyrovnat se svou vlastní rodinnou minulostí. Zadruhé je to soustavný pokus o odhalení skutečné povahy americké rodiny a zbavení ji tak

---

<sup>55</sup> Sám Shepard k tomu dodává (Roudané, 2002b, s. 79, v. p.): „Je to jiný přístup k psaní. Když jste mladší, jste příliš ambiciózní, než abyste to tak dělali.“

<sup>56</sup> „I když se vzduch vyčistil, neviděl jsem domov. Dokonce ani jeden známý kámen. Mohli jste mi říct, že jsem kdekoliv a já bych vám to věřil.“ (Shepard, 1988, s. 306, v. p.)



falešného pozlátka. Zatřetí nejde o nic menšího než o odpověď na tu „nejdůležitější otázku, kterou vůbec kdy můžeme položit,“ otázku naší identity, tedy: „Kdo jsem?“ (Shepard, 1998, s. 7, v. p.)

– *existencionalismus jsme již překonali, pojďme se tedy bavit o skutečně důležitých věcech, jako je třeba zasranej rozpočet.* (Smích) –<sup>57</sup>

### 2.3.3 Shepardova rodina

*Právě takový byl Rogers starší, Shepardův otec — válečný hrdina, letec, farmář, učitel, básník i hráč na bici —, ale též alkoholik s násilnickými sklony, tulák a pouštní samotář.*<sup>58</sup>

Samuel Shepard Rogers III. opouští rodinou ve chvíli, kdy odchází z Kalifornie, dostává se do New Yorku a mění si jméno. Podobně bychom mohli říci, že se vrací „domů“ v okamžiku, kdy se společně se svou vlastní rodinou stěhuje na ranč do Minnesoty, odkud pochází jeho dlouhodobá družka Jessica Langeová, a pojmenovává svého druhého syna Samuel Walker Shepard<sup>59</sup>. Děje se tak jedenáct let, respektive tři roky po smrti Shepardova otce v březnu roku 1984. Ve stejném roce se Shepard rozvádí i se svou první ženou O-Lan Jonesovou, s níž strávil patnáct let a mají spolu syna Jesse Mojo Shepada.

Shepard tak dorůstá do role otce. Kromě Jesseho a Walkera má ještě dceru Hannah Jane (narozená roku 1985) a také nevlastní dceru Alexandru (narozená roku 1981). Toto převtělení ztvárnil i ve filmu *Bratři*, kde se musel vžít do role málomluvného otce s válečnými zkušenostmi<sup>60</sup>. Můžeme tedy říci, že se postupem času vyrovnává s odchodem otce, jenž byl pro něj zároveň prokletím i nevyčerpatelným zdrojem inspirace. Dva roky po jeho smrti mu Sam Shepard věnuje svou asi nejznámější nejen sbírku *Sedmero her* („Seven Plays“): „Mému otci, Sam“ (Shepard, 1984, s. V, v. p.)

Ale vedle nevyčerpatelných témat vztahu otce se synem, života na pomezí<sup>61</sup> a ztracené svobody, nalézáme též otázky soužití žen a mužů. Ženy rozhodně nehrají v raných Shepardových hrách tak významnou roli jako muži, a přestože postupem času jejich význam roste<sup>62</sup>, je Shepard často napadán právě z feministických kruhů za „sexistické znázornění žen“

<sup>57</sup> Shepard in Coen, 1996, s. 29, v. p.

<sup>58</sup> Bosch, 2009, s. 164.

<sup>59</sup> Bosch uvádí jméno Samuel Walker Rogers a Jessiku Langeovou představuje jako Shepardovu ženu (2009, s. 160). Šebesta dokonce přichází s identickým jménem otce Samuel Shepard Rogers (1998, s. 81)

<sup>60</sup> Paradoxní situace pro někoho, kdo se před narukováním do Vietnamu zachránil dlouhodobým užíváním drog (Bosch, 2009, s. 153)

<sup>61</sup> Jak mezi životem a smrtí, tak i mezi samotou a společností, divokou přírodou a civilizací.

<sup>62</sup> Počínaje postavou mámy v první rodinné hře *Prokletí hladovějící třídy* a konče Shepardovou nepropracovanější ženskou postavou May v *Láskou posedlí* (Shepard in Roudané, 2002b, s. 73, v. p.): „Pravděpodobně je tou nejucelenější ženskou postavou, jakou jsem kdy napsal. Opravdu si stojí za svým.“

<sup>63</sup>. Ženské postavy jsou často buď neviditelné, bezejmenné, či naprosto bezbranné a jejich chování je přinejmenším stereotypní (Hall, 2002, s. 251; Šebesta, 1998, s. 108). Shepard však svůj větší důraz na mužské postavy zdůvodňuje čistě pragmaticky (Roudané, s. 73, v. p.):

"To je jeden z problémů, kterým musíte při psaní divadelních her čelit: plně se věnujete a soustředíte na dvě postavy a pak musíte přivést další postavy, které skoro jako by rušily, jsou tam jen jako ozdoby okolo ostatních, což je i svým způsobem chyba."

Přesně takto „nepatřičně“ nám může připadat vpád matky (opět bezejmenné) na konci *Pravého západu*, která, použijeme-li opět Shepardova slova (tamtéž), vskutku působí jako „kus nábytku, bohužel, ale to se stává.“

To však v žádném případě neznamená, že by v Shepardově životě nehrály ženy zcela zásadní úlohu. Již od malička vyrůstá s matkou a dvěma sestrami, ale na rozdíl od mužského vzdorovitého elementu představovaly ženy klidné zázemí rodinného života. Proto nemá potřebu se s jejich odkazem vyrovnávat dramaticky na půdě divadla, ale věnuje jim značnou část „nedramatických“, klidnějších sbírek básní, povídek a „příběhů“ (Hall, 2002, s. 248): *Jestřábí měsíc* („Hawk Moon“, z roku 1973), *Motelové kroniky* („Motel Chronicles“, 1982), *Cestovní ráj* (z roku 1997), *Velký sen o nebi* („Great Dream of Heaven“, 2002) a *Dny ze dnů* („Days out of Days“, 2010). Nejvýrazněji je tato proměna pozorovatelná ve sbírce *Motelové kroniky*, o níž Hallová (2002, s. 251, v. p.) prohlašuje: „je v ní rozhodně mateřský či ženský důraz, který tuto sbírku odlišuje od ostatních dvou.“

Vidíme zde souboj mezi mužským principem, který se objevuje především v *Jestřábím měsíci* jako nezávislý a přehlížený hrdina odsouzený k samotě v poušti, a ženským principem, který drží pohromadě celou společnost. *Motelové kroniky* jsou věnovány: „mé matce Jane Elaine“ (Snížek, 2009, s. 5). Postava matky nás tak doprovází od prvních stránek a porodu, překonává s námi řadu nemocí a doprovází nás až k poslední povídce o smrti v *Cestovním ráji* (věnované mimo jiné i synovi Jessemu). Na rozdíl od nejednoznačných a temných závěrů dramatických příběhů otců alkoholiků, násilníků, často navíc fyzicky či duševně nepřítomných, je příběh o smrti matky (zemřela v roce 1994) s prostým názvem *Místo* („Place“) prostý a uklidňující.

*Všechno teď bylo na svém místě a přesně tak jsme to i zanechali.*<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Podrobněji viz poznámka 12 u Leslie Wadeové (2002, s. 277) a 13 u Ann Hallové (2002, s. 256)

<sup>64</sup> Shepard, 1997, s. 242, v. p.

### 2.3.4 Rozšířená trilogie

*Ve vysoce symbolických hrách o rodinných problémech předvádí Shepard své jedinečné schopnosti a alegorizuje americkou zkušenost, vyvrací mýtus Ameriky jako nového ráje – ať již je za přísloušnou "zahradu" považován ovocný sad v Kalifornii nebo farma na středozápadě – a ukazuje nového amerického Adama jako příčinu opětovného vyhnání z ráje.<sup>65</sup>*

Shepardovu tvorbu lze rozdělit dle mnoha hledisek a na více období<sup>66</sup>, ale většinou se setkáváme se dvěma milníky – ranou, experimentální tvorbou 60. let a realističtější rodinnou trilogií z druhé poloviny let sedmdesátých. Do centra pozornosti se přesouvá americká rodina, přesněji řečeno mýtus americké rodiny a celého amerického snu, který se postupem času proměnil v pouhou fantazii, v pozlátka dávkované médii. V šedesátých letech se společnost otřásá v samotných základech a základní pojmy jako například nejužší rodina ztrácejí na významu (Shepard in Roudané, 2002b, s. 67). „Pravá“ minulost přestává existovat.

V roce 1977 má premiéru hra *Prokletí hladovějící třídy*, která je obecně považovaná za první hru inspirovanou řeckými mýty a tragédiemi (Šebesta, 1998, s. 83). V kariéře Sama Shepada to znamená zásadní průlom a třicet následujících let jen potvrdí správnost tohoto rozhodnutí<sup>67</sup>. Ale tento nový směr se prosazuje téměř proti vůli samotného autora. Jedno ví jistě: „rád by som si teraz vyskúšal úplne iný spôsob písania, veľmi vecný, nie tak kričľavý a plný mýtických postáv a tak, usiloval sa ísť na koreň vecí, nakoľko sa len dá.“ Takto mluví Shepard po návratu z Anglie a ještě dodává: „No, môžete to nazvať realizmom, ale nejde mi o realizmus, kde sa muži a ženy škriepia a podobne.“ (Šebesta, 2000d, s. 315-316)

O pětadvacet let později v jiném rozhovoru neskrývá Shepard své překvapení, co vše povstalo z jedné malé jednoaktovky *Skalka* a prvních rodinných her: „Spustilo se tak něco, o čem jsem tehdy ani nevěděl, vůbec jsem nemohl netušil, že to dá podnět k dalším věcem a rozhodně jsem nečekal, že tím strávím zbytek života.“ (Roudané, 2002b, s. 68, v. p.) Následuje druhé veledílo *Pohřbené dítě* v roce 1978 a trilogii uzavírá v roce 1980 pravděpodobně nejrealističtější hra o dvou bratrech, hollywoodských mýtech a *Pravém západu*.

Harper (2004, s. 6) přichází s názorem, že Shepardovým opakovaným cílem bylo vyvrátit mýtus americké rodiny: „Shepard je přesvědčen, že tento mýtus je pouhý prelud,

<sup>65</sup> Adler, 2002, s. 112, v. p.

<sup>66</sup> Například u Šebesty nacházíme rané hry, hry inspirované populární kulturou, hudební hry a absurdistická linie tvorby, hudebně-divadelní experimenty a performance, rodinná dramata, hry 90. let.

<sup>67</sup> „Vykreslené postoje a osudy čtyř členů farmářské rodiny přerůstají v sociální sondu do skutečného stavu americké rodiny jako tradičního „základu společnosti“.“ (Bosch, 2009, s. 155)

který slouží k popření reálné minulosti. Tento mýtus je používán k úniku před svým pravým já a svým místem v rodině.“ (in Lippman, 1984, s. 9, v. p.) Shepard by mu zjevně, alespoň tedy zpočátku, oponoval:

„To je směšné. Myslím, že není fér nebo nefér vykládat si tak mé hry. Jen je to takový neúplný, dílčí způsob pozorování té hry. Lidé doslova ujíždějí na hledání těchto společenských důsledků, a jak se to podobá současné Americe.“

Každopádně mínění autora a názor diváka jsou často dvě strany jedné mince, které však nemusí být a často ani nejsou identické. Postupem času se pak mění nejen obsah Shepardových her, ale i jeho názory a postoje. V roce 1983 píše další z řady rodinných her, kde však nejde o nic jiného než právě o „hašteření“ mezi mužem a ženou. Jejich stav označený jako *Láskou posedlí* je dalším typickým Shepardovským dilematem (na pomezí smíchu a pláče) o vzájemné téměř ideální, ale nenaplnitelné lásce May a Eddiho, kteří jsou, jak se postupně dozvídáme, nevlastními sourozenci. Zároveň otupuje i hrot svého teoretického odporu a v rozhovoru před koncem tisíciletí připouští sílu rodiny (in Allen, 1998, s. 148, v. p.):

„Vždycky jsem se sice cítil jako součást této tradice, ale nesnášel jsem to. Nesnášel jsem ty hry, které byly celé o „chaosu“ v rodině. A pak jsem si najednou uvědomil, že to byla vlastně neoddělitelná součást mého života...“

V roce 1985 následuje další hra, která rozšiřuje počet rodinných dramát již na pět, a to *Mámení mysli* („A Lie of The Mind“). Shepard se v obou posledních hrách pokouší o lepší vykreslení ženských postav a pomocí různých efektů pak rozbíjí realistický dojem. U hry *Láskou posedlí* do realistického pásma vstupuje postava otce ducha, se kterým dokonce jednotlivé postavy vedou rozhovor. V *Mámení mysli* je divák konfrontován s absurdním humorem absurdní a post-absurdní dramatiky zasazené do základů klasické řecké komedie a celkovým postmoderním charakterem hry (Šebesta, 1998, s. 123).

Na přelomu století dokonává Shepard svůj myšlenkový obrat a z vedlejšího tématu se stává ústřední bod nejen jeho kariéry, ale celého života. Před rodinou zjevně není úniku a nezávislost je pouhá chiméra (Shepard in Roudané, 2002b, s. 68, v. p.):

„Je naprosto směšný si vůbec myslet, že byste se mohli nějak odtrhnout. I kdybyste nakrásně nevěděli, kdo byla vaše matka a kdo váš otec, i když byste je nikdy neviděli, stále jste s tím, kdo vás přivedl na svět těsně, nevyhnutelně a naprosto důvěrně spojeni téměř jako pomocí nesmírně dlouhého řetězu, bez ohledu na to, jestli jste se s nimi setkali tváří v tvář nebo ne.“

Tímto postupným vývoje však Shepard prochází pouze v rozhovorech, ve svých hrách má od samého počátku, již i před příchodem *Prokletí hladovějící třídy*, dávno jasno – hlavní viník je rodinná dědičnost (Hábová, 1985, s. 52):

- Weston: Já neviděl jed mýho táty, dokud jsem nebyl o hodně starší než ty. O hodně starší. A víš, jak jsem ho poznal?
- Wesley: Jak?
- Weston: Protože jsem viděl, že jsem jím nakaženej. Tak to bylo. Viděl jsem, že ho roznáším. Jeho jed ve svém těle.

Nevyhnutelný je i pád „hlavního hrdiny“ a jeho přeměna v patriarchu. Na Eddiem teď je, aby svého otce zastoupil: „Nemám už nikoho! Nikoho! Nemůžeš mě zradit! Teď mě musíš zastoupit! Jsi můj syn!“ (Kořán, 1988, s. 46) I Austin v *Pravém západu* je pouze odvrácená strana násilného bratra Leea, potažmo svého otce. Postupně se pak proměňuje a propadá se stále hlouběji do bludného kruhu krádeží, alkoholu, lží a násilí.

Skutečná minulost mizí pod nánosem idealistických vzpomínek a Austin je ztracený v rodném městě (Sloupová, s. 39):

- Austin: Bloumám ulicemi a myslím, že je poznávám, a zatím se ukáže, že to jsou jen napodobeniny ulic, který si pamatuju. Ulic, u kterých už ani nevím, jestli jsem v nich bydlel, nebo jestli jsem je viděl na pohlednicích. Polí, který už ani neexistují.

Násilí je přítomno i v *Láskou posedlí*, kde kromě souboje soků v lásce dochází k fyzickým útokům i mezi milenci: „Obejmou se. Dlouhý vroucí polibek. Chovají se k sobě velice něžně. May ho zničehonic nakopne vší silou kolenem do rozkroku.“ (Kořán, 1988, s. 11) Za scénou pak vybuchují auta a hoří přívěsy. Za tímto chaosem se však opět skrývá odkaz otce, který měl najednou dvě ženy, jež o sobě nevěděly. Co je potom skutečnost a co iluze, co je fikce a co realita (Šebesta, 1998, s. 109): „No vidíš, v tom je právě ten rozdíl. To je realismus. Ale v duchu jsem s Barbarou Mandrellovou fakticky ženatej. Chápeš to?“ (Kořán, 1988, s. 12)

V *Mámení* myslí definuje Beth nepřítomnost lásky v dysfunkční americké rodině, kterou otec již dávno opustil, ačkoliv s nimi stále ještě žije pod jednou střechou (Kořán, 1989, s. 54): „Tohle... tohle je můj otec. Vzdal se lásky. Pro něj láska umřela. Moje matka pro něj taky umřela. Pro něj žije všechno jen proto, aby to mohl zabít. Pro něj je důležitá jen smrt.“ Láska zde opět vládne nepřekonatelnou přitažlivostí, která nutí Jakea vrátit se k Beth i poté, co ji surově zbil a způsobil zranění mozku, ale její naplnění je znovu neuskutečnitelné. Bratr

Beth Mike mu nejdříve oplatí jeho násilný čin a sváže ho v kůlně. Poté ho přivádí na zápraží, kde se Jake konečně setkává s Beth. Poznává, že ji opravdu miluje, a proto se jí vzdává<sup>68</sup>:

*Tady... Tady v hlavě... mi to lže. Všechno mi to lže. Samý povídačky. Všechno ve mně lže. Ale ty ne. Ty zůstáváš. Ty jsi opravdová. Už tě poznávám. Ty jsi opravdová. Miluju tě víc než vlastní život. Zůstaň. Zůstaň s ním. Je to můj bratr.*<sup>69</sup>

### 2.3.5 Americké prostředí

*Ubohý Texas / zažraný / jako všechno to ostatní*<sup>70</sup>

S touto rozpolceností, touto neuspokojitelnou touhou nebojují jen jedinci, ale celé rodiny i celá „velká americká rodina“. Shepard sepsal šest her na více či méně identické téma: „Těchto šest rodinných her se sice mírně liší, ale v zásadě jde o jeden a ten samý příběh, ve kterém se hlavní hrdina marně snaží uniknout svému dědictví a v závěrečném obraze pak patriarcha umírá.“ (Harper, 2004, s. 2, v. p.), aby se vnitřně vyrovnal se svým odchodem z domova<sup>71</sup> a s tím, jak skončil jeho otec. V dokumentu *Tato takzvaná pohroma* vzpomíná na poslední otcova léta: „vyrazil na čas do Texasu, byl i chvíli ve vězení a pak se vydal do Nového Mexika, kde nakonec skončil,“ (Almeryda, 2004, č. 14:49, v. p.) i na jeho poslední dny, kdy podobně jako Henry Moss obdrží tučný šek od vlády, vyjíždí na ryby a zpitého ho nakonec srazí na dálnici auto (č. 73:20)

Rogers starší tedy tráví poslední léta kdesi na poušti v přívěsu a Shepard ho přijíždí navštívit, ale návštěva neprobíhá úplně podle představ: „dojel jsem tam záním. Byl celou dobu úplně mimo.“ (č. 29:43, v. p.) Tento obraz pak vidáme znovu a znovu. Postavy se pohybují na hranici šílenství, či jsou mírně „ulítlé“ a synové jezdí za otci hluboko do pouště. Ať již to vidíme přímo před našima očima, viz *Oheň a led*<sup>72</sup>, či se o tom dozvídáme z vyprávění, viz *Pravý západ*. Dostáváme se zde na hranici, která však už zdaleka není neporušená. Západ se stává stejným mýtem: „Nic takového jako Západ už neexistuje! Je to mrtvý téma! Vyschlo.“ (Sloupová, s. 29) jako pravý americký muž: „Nemůžu na to přesně přijít, [ale] nemusíte chodit příliš daleko, abyste si všimli, že s americkým mužem není něco v pořádku.“ (Shepard in Bigsby, 2002, s. 27, v. p.)

<sup>68</sup> Na rozdíl od Baylerovy deky, ve které odchází.

<sup>69</sup> Kořán, 1989, s. 115-116.

<sup>70</sup> Snížek, 2009, s. 27. „Zažraný“ ve smyslu „carved into“, „prošpikovaný“ dálnicemi, železnicí a všudypřítomnými motely, neboli sbohem neposkvrněná příroda, nedotčený Texase.

<sup>71</sup> „V neznesitelnosti Wesleyho situácie akoby sa odrážala Shepardova potreba zdôvodniť a v istom zmysle aj ospravedlniť svoj náhly odchod od rodičov.“ (Šebesta, 1998, s. 88)

<sup>72</sup> „V tom čase jeho otec už niekoľko rokov žil v púšti ako bezdomovec. Napätá atmosféra stretnutia Popa a Ica v hre, trpkosť ich vzťahu, má zreteľný autobiografický podtón.“ (Šebesta, 1998, s. 37)

Asi nejvýmluvněji o tom hovoří příběh nazvaný *Pravý Gabby Hayes* („The Real Gabby Hayes“) ve sbírce *Cestovní ráj*. Opět se jedná o silně autobiografickou povídku, o pokus otce upevnit vztah se svým synem, který se nejen mívá účinkem: „čím víc se snaží, tím víc je mi ho líto,“ (Shepard, 1997, s. 5, v. p.) ale spíše zabíjí to, co měl probudit k životu: „tento obraz se naprosto liší od toho, jak si mladý Shepard představoval pravý západ.“ (Hall, 2002, s. 254, v. p.) Otec veze svého syna do Mohavského pouště ve východní Kalifornii, aby zde strávili společné chvíle bez žen oplocením pozemku (drátem s vlaječkami), střelením do plechovek a nakonec návštěvou místního baru. Jenže pro syna to není den plný otcovské lásky, nýbrž čas ztracených iluzí a do mysli se mu neustále vkrádá sugestivní představa s'até hlavy černocho<sup>73</sup>.

Podobně jako mizí Západ, mizí i důvěrné spojení s půdou: „Poušť se stává maličkým kouskem půdy v rukou nějakého podvodníka.“ (Clum, 2002, s. 174, v. p.) Otec se chce na tomto kousku půdy, který naprosto neodpovídá prospektům realitního makléře<sup>74</sup>, před vším schovat: „Malý pouštní úkryt. Nemůžu být pořád rodinný typ.“ (Shepard, 1997, s. 6, v. p.) Jenže místo ranče si chce se synem postavit „chaloupku z vypitých flašek“. Podobný obraz nacházíme i v rozhovoru otce se synem v *Prokletí hladovějící třídy* (Hábová, 1985, s. 38-39):

„Nevěděl jsem, že máš v poušti pozemek. / To se ví, že mám. Mám tam jeden a půl akru. / ... / Co je to za pozemek? / ... / Není to prostě to, co jsem čekal. Přišel sem nějaký chlapík a prodával pozemky. Tak jsem si jeden koupil. / ... / Říkal, že je to investice do budoucna. Že se tam postaví spousta bezvadnejch věcí. Golfový hřiště, nákupní centra, banky, sauny... / ... / Ale ukázalo se, že to byl podfuk, he? / Stojí to za hovno. Jen pár provázku na tyčkách... / ... / Vůbec nic. Jen poušť. Na to pitomý místo ani nedostaneš vodu. Ani se tam nedá postavit přívěs.“

Pokud je tato krátká povídka nejvýmluvnější, nejnázornější je bezesporu film *Paříž, Texas* z roku 1985, tedy z roku dokončení páté rodinné hry *Mámení mysli*. Hned v úvodu vidíme vše, o čem Shepard píše. Travis neboli Trav se bezcílně plouží Mohavskou pouští na sobě starý oblek a na hlavě baseballovou čepici. Hrdina westernu se vrací do společnosti, aby někoho zachránil, ale v Shepardově světě není nic černobílé a stejně tak tomu bude se závěrečným Travisovým činem (Clum, 2002, s. 171). Ale důležitější než samotný děj je opět místo a okolnosti děje.

Travis utíká z hořící karavanu (pravděpodobně kdesi v kempu pro obytné vozy na okraji pouště někde za Los Angeles) poté, co Jane připoutal páskem k vaříči. Henry Moss

<sup>73</sup> Představa hlavy oddělené od těla se objevuje i v povídkách *Self-Made Man* či *Nuevo Mundo*.

<sup>74</sup> „Obrázky zářivých bazénů, smaragdově zelených golfových hřišť a klubovny, všechno ve výstavbě. Když jsme tam přišli, nebylo tam nic než čistá, panenská poušť.“ (Shepard, 1997, s. 4, v. p.)

zažene svou ženu do kouta jako zvíře a zmlátí ji pod dřezem. Pro Sheparda byly a jsou obyčejné věci, především ledničky, fascinující<sup>75</sup>, což vidíme i u *Nebožtíka Henry Mosse*: „U levé zadní stěny stojí dřez, plynový sporák a malá lednička.“ (Popel, 2003, s. 3) Jídlo (či naopak jeho citelná nepřítomnost<sup>76</sup>) je v Shepardových hrách nesmírně důležité: „Co se zamýšleného dopadu týče, je přítomnost jídla a pití ve všech Shepardových hrách velice specifická.“ (Harper, 2004, s. 26, v. p.) Často se přímo na jevišti vaří, a tak na divákovy smysly působí i vůně jídla: „Esteban si při vaření brouká. (Vaření by mělo být reálné, takže na jevišti by měla být cítit vůně dršťkové polévky).“ (Popel, 2006, s. 52). Podobně jako Travis končí všichni patriarchové a jejich následníci s fľaškou v ruce, zatímco jídlo, poslední způsob záchrany, odmítají. Nejinak je tomu i se spánkem – nevíme, kde v noci spí, či co přesně dělají a raději se neptáme<sup>77</sup>. Spánek vás doslova přepadne a v tu chvíli jste zcela bezbranní.<sup>78</sup>

Jake v *Mámení myslí* zbije svou ženu do bezvědomí a domnívá se, že je mrtvá. Stejně jako Travis trpí paranoidní představou o její nevěře: „Věděl jsem, že mi lže. Hned jsem to poznal... Pak mi začala tvrdit, že si všechno vymýšlím. Já! Že jsem si to vyfantazíroval... Chtěla mi nakukat, že jsem blázen.“ (Kořán 1989, s. 11) Travis své ženě pověsí na nohu kravský zvonec, ale ona se naučí jej pomocí ponožky umlčet. Ta jí ale jednou při pozdním odchodu z přívěsu vypadne a Travis ji přitáhne zpět a přiváže ke sporáku. Usne a probudí se v hořícím karavanu. Hoří mu postel<sup>79</sup>. Dostane se ven a utíká a utíká. Pět dní a pět nocí, až zůstává sám v poušti. A zapomíná. Zapomíná svou minulost i řeč. Když se s ním ve filmu poprvé setkáváme, je němý. A nevyzvedává ho nikdo jiný, než jeho bratr Walt, který žije kde jinde než v Los Angeles. Walt se společně se svou ženou Anne stará o osmiletého Travisova syna Huntera, kterého jim Jane neoficiálně svěřila do péče.

Ani pro otce ani pro Huntera minulost neexistuje. Travis ji zapomněl, Hunter si ji nepamatuje. Jediné, co je pojí s minulostí, je album rodinných fotek (Travisův otec se také jmenoval Travis) a krátké video. Travis má u sebe v poušti jedinou fotku, a to svého pozemku v městečku, odkud pocházel jeho otec. Jak výstižné: prázdný, opuštěný pozemek v Paříži v Texasu. Na Waltovu otázku: „Proč sis proboha koupil prázdný pozemek z Paříži v Texasu, kristepane?“ (Wenders, 1985, č. 30:07) nedokáže odpovědět – zapomněl! Hunter si pamatuje

<sup>75</sup> „Ray naplní lednici, ten spotřebič, který je tak symbolický v mnoha Shepardových hrách, jídlem a Coca-Colou (která jsou v Americe propagovány jako „To pravé“).“ (Roudané, 2002c, s. 289, v. p.)

<sup>76</sup> Viz také *Prokletí hladovějící třídy*: „výraznou součástí kulis je lednice, do které postupně jednotlivé postavy nahlíží a poráženecké konstatování „nic“, když zjistí, že je opět prázdná, vyjadřuje téměř metafyzický pocit utrpení a beznaděje.“ (Adler, 2002, s. 112, v. p.)

<sup>77</sup> „A kde teda spí? / No, on nespí. / Musí přeci někde spát“ (Wenders, 1985, č. 40:10, v. p.)

<sup>78</sup> Viz též konec prvního dějství *Pohřbeného dítěte* a skalpování Dodge v podkapitole 3.1.

<sup>79</sup> Osud, který potkal Shepardova dědečka, jenž si zapálil nedopalkem ve spánku (či spíše v podrouženém stavu) vlastní matraci – obraz matrace s dírou nacházíme v povídkách *Uvidíme se ve snu* či *Cestovní ráj*.



matku jen z krátkého videa natočeného zhruba před pěti lety, kdy jeli všichni společně rybařit. Jejich rozhovor je proto opět více než symbolický: „Pamatuješ si na ni? / Ani ne. Jen z toho filmu, co jsme viděli. / Zdálo se, že jsi šťastný.“ (Wenders, 1985, č. 1:20, v. p.)

Podobně jako v *Pohřbeném dítěti* zaznamenávají fotky či videa jen směřící se tváře. Stejně je tomu i v *Nebožtíku Henry Mossovi*: „Ray vnímá fotky jako falešné záznamy minulosti, jako lživý obraz toho, co se skutečně stalo.“ (Harper, 2004, s. 28, v. p.) a raději předá celé album cizímu člověku: „Může vyprávět lidem, že jsou to fotky jeho rodiny. Jeho předků. Může si vymyslet úplnou dlouhou báchorku.“ (Popel, 2006, s. 58) Fotky tak mohou překroutit skutečnost: „Na fotografiích jsou vidět jen spokojenost a samé úsměvy. Neukazují týrání a alkoholismus, které však byly nedílnou součástí života rodiny i v době, kdy se ty snímky pořídily.“ (Harper, 2004, s. 29, v. p.) To pouze přispívá k tomu, že se vytváří mýtus společné minulosti a že tento blud slouží k popření skutečnosti.

Jelikož se rozhodnou popřít svou minulost, nejsou schopni jí čelit. Hunter byl jako malý jistě přítomen týrání matky a brečel společně s ní. Podobně jako Earl si však volí raději zapomnění. Hunter možná opravdu zapomněl, i když do mysli se vkrádá otázka, zda lze na něco takového skutečně zapomenout. Každopádně to pak celé vede k tomu, že se postupně začínou vytvářet jakési falešné legendy a mýty, které se předávají z generace na generaci: „Ještě větší riziko hrozí, když každá další generace začne nahlížet na fotky jako na něco objektivního, spolehlivého, jako na realitu samotnou.“ (Roudané, 2002c, s. 287, v. p.). Poté je již jen krok k tomu, aby toto zkreslení (tato abstraktní replika skutečné události) realitu vytlačilo (s. 286). Slovy Earla: „Když si o něčem uděláš špatnej obrázek a neseš ho s sebou až do hrobu, tak se časem čím dál víc pokřivuje. A brzo začneš zapomínat, jak to všechno vlastně bylo.“ (Popel, 2006, s. 6)

Přesně to Shepard ukazuje na příkladu *Pohřbeného dítěte*. Ale nezastavuje se zde, opakuje to pořád „dokola a dokola“. Harper (2004, s. 41, v. p.) se domnívá, že je to vzkaz Američanům. „Neustálým opakováním těchto příběhů a vytvářením nových, vlastních mýtů se snaží vyvrátit společně sdílené mýty a zároveň nám, Američanům sdělit, že musíme přijmout zodpovědnost za to, kdo jsme a odkud skutečně pocházíme.“ Shepardovy hrdinové tak stojí tváří v tvář beznaději a raději si vytvářejí zkreslenou verzi objektivní reality, jen aby „přežili v americké krajině, kterou tak citelně poznamenaly zvrácené mýty, generační rozdíly i neodbytný pocit zjevného předurčení.“ (Roudané, 2002a, s. 2, v. p.)

Americká příroda je zjizvená a plná stop člověka oddaného téměř mytické představě amerického snu<sup>80</sup>, který bude, alespoň podle Sheparda, jeho zkázou (Roudané, 2002b, s. 70). Majetnický pocit Američanů ve vztahu k půdě a jejím plodům považuje Shepard za odkaz evropského imperialismu, jenž shlíží na vše odlišné jako něco pod vlastní úroveň. Pokud tomu tak skutečně je, pak „jsme tedy v pěkných sračkách“. (tamtéž) Navíc po prvních hrdinských průzkumnících přicházejí již jen „nenasytní Evropané s jediným cílem vládnout“ (tamtéž) Americký sen tedy není nic jiného než právě jen sen, fantazie prodáváná reklamními slogany. A lidé tomuto volání tak často podlehnou, jelikož je mnohem příjemnější upřednostňovat fantazii před realitou.

Velice výmluvný je v tomto kontextu rozhovor sourozenců v *Prokletí hladovějící třídy* (Hábová, 1985, s. 44-45):

Wesley: Takže to znamená víc, než přijít o dům. Znamená to přijít o svou zem.

Emma: Podle tebe je to úplná invaze.

Wesley: Taky že jo. Invaze živejch mrtvol... Sadem se povalí buldozery.

Obrovský ocelový koule rozmlátí stěny... Ocelový nosníky se budou táhnout nad lány půdy. Hromady cementu. Prefabrikovaný stěny. Architektura živejch mrtvol, ve vlastnictví neviditelných živejch mrtvol,... Město živejch mrtvol!

A velice obrazně je to znázorněno na cestě dvou bratrů, Travise a Walta, zpět z Texasu do Kalifornie. Do rozlehlých a zdánlivě nekonečných planin se zakusují nekonečné kilometry dálnic a jako černé tečky se na nich usazují samozvané kolonie motelů. Není náhodou, že se Tilden cítil svobodný jedině při řízení, když byl za volantem sám a že Henry po svém činu nemá myšlenky na nic jiného: „Začal jsem utíkat. Doběh’ jsem k autu a vyrazil... Neměl jsem mapu. Neměl jsem žádný cíl. Jen jsem jel.“ (Popel, 2006, s. 72). Podobně utíká za volant i malý Hunter, i když zatím jen do garáže: „Co děláš? / Jedu. / A kam? / Nikam.“ (Wenders, 1985, č. 48:05, v. p.)

Podobný pocit máme jak ze Shepardových dramatických děl, tak i z jeho prozaických sbírek. Již samotné názvy *Motelové kroniky* či *Cestovní ráj* mluví za mnohé. Přidáme-li k tomu Shepardovu zálibu psát při řízení (Hall, 2002, s. 247), nepřekvapí nás, že vše je o pohybu, ať již v autě či pěšky. Nevyhnutelně to pak vede k tomu, že Brustein (1999, s. 27-29) Sheparda společně s Nabokovem považuje za dva nejneúnavnější kronikáře americké

---

<sup>80</sup> Ať již to přesně znamená cokoliv, viz Shepard (Roudané, 2002b, s. 69, v. p.): „Mýtus amerického snu“ se doposud nikomu stručně a jasně vysvětlit nepodařilo. Co to vlastně je ten americký sen?“

motelové kultury: „Oba autoři si uvědomovali, že nic nepopisuje bezútěšnou vykořeněnost amerického života lépe než pronajatý pokoj.“<sup>81</sup>

Jak píše Bosch ve svém závěru (2009, s. 167):

„Shepardovy divadelní hry, povídky a scénáře jsou ve své podstatě polemikou se směřováním poválečné Ameriky, sarkastickým pohledem na přerod ze zemědělské, izolacionistické, lokální rasistické a bigotní společnosti v městskou, multikulturní, dynamicky se rozvíjející, technologicky zaměřenou demokracii s četnickým mindrákem.“

Vykořeněnost Američanů spojuje Shepard s vyprázdněností jejich kultury: „Ale všechny ty mýty o snaze znovu navázat na nějaký vyšší rituál, kdy to vše ještě mělo nějaký „smysl“, to americká kultura nikdy nezažila, tedy s výjimkou kultury amerických Indiánů.“ (Roudané, 2002b, s. 76, v. p.) Moderním Američanům chybí propojení s přírodou, nerozumí přírodním silám, které nahradili tržními silami a především reklamou. Půda a „původnost“ jsou pro Sheparda nesmírně důležité termíny, zejména pak na Západě, kde ještě stále existuje původní spojení mezi půdou a lidmi (in Schewey, 1997, s. 5).<sup>82</sup>

Tento konflikt mezi přírodou a společností, mezi půdou a penězi nemůže být lépe zobrazen než opět protikladem Travise a Walta. Travis ve špinavém otrhaném obleku a v baseballové čepice zjevně nepatří ani do pouště, ani do moderní společnosti: „Současná společnost nemá o muže nezávislého na ekonomickém systému žádný zájem.“ (Clum, 2002, s. 177, v. p.) A jak mu připomene jeho syn Hunter, v Los Angeles už dnes přeci nikdo pěšky nechodí. Naproti tomu Walt je relativně úspěšný podnikatel, který se živí prodejem billboardů<sup>83</sup> a bydlí na předměstí Los Angeles, odkud se mu skýtá výhled do údolí protkaného sítí dálnic a přistávací plochou letiště.

Tato rozdvojenost se promítá především do obrazů bratrů v celém Shepardově díle. Je to obraz rozdvojené osobnosti a celé kultury, která hledá svou identitu. Hledá svůj pravý odkaz, svou realitu zahrabanou pod nánosy lži, fantazií a komerčnosti: „V dnešní době je téměř nemožné proniknout až k samé podstatě věcí, protože vše je dnes na prodej a navíc za dobrou cenu.“ (Shepard in Coen, 1996, s. 29) Celá společnost tak hledá svou pravou tvář ve tváři.

---

<sup>81</sup> Viz též Shepard (in Šebestad, 2000, s. 306): „určitého druhu súčasnej spoločnosti, aká je v južnej Kalifornii, kde nič nie je trvalé,..., a z toho vyplýva pocit pomínutelnosti – že človek nepatrí do žiadnej konkrétnej kultury.“

<sup>82</sup> V této souvislosti nelze nezpomenout na mýtus Kukuřičného krále a postupný zánik půdy společně s úmrtím starého krále.

<sup>83</sup> „Jen těžko si lze představit větší znesvěcení krajiny.“ (Clum, 2002, s. 177, v. p.)

### 2.3.6 Identita

*Tento impuls [osvobodit se a utéci] nepůsobí vždy jen jako motivující faktor, často je také značně limitující. Postavy pak nejsou schopné navázat jakékoliv vztahy, obzvláště pak utvářet citové vazby či něco sdílet.*<sup>84</sup>

Jedna z nejpozoruhodnějších scén celého filmu *Paříž, Texas* je moment, kdy Travis navštíví Jane v peepshow a sledují ji za zrcadlovým sklem. V odrazu skla pak vidíme Travisovu protáhlou tvář obklopenou blondatými vlasy. Vidíme tvář ve tváři, která „je zvláště bezpohlavní a poukazuje na marný až absurdní pokus dvou lidí splynout v jednu bytost.“ (King, 2002, s. 219, v. p.) Vidíme dva bratry, kteří jsou tak odlišní a přeci je něco nevyhnutelně spojuje. Vidíme Austina a Leea, vidíme Raye a Earla a vidíme dokonce i Eddieho a May.

Shepard používá tohoto rozdvojení, aby mohl lépe znázornit vnitřní boj člověka a jeho věčnou snahu o nalezení vlastní identity: „Toto rozdvojení postav využívá Shepard k tomu, aby ukázal, jak se hlavní hrdina nemůže vnitřně rozhodnout mezi matkou a otcem, realitou a mýty, ženským a mužským principem.“ (Harper, 2004, s. 15, v. p.) Co je však nesmírně důležité, že Shepard jde ještě dále a považuje právě toto „rozštěpení“ osobnosti za původce značné části násilí (a dodejme i alkoholismu) ve Spojených státech. Opět se zde vrací námět souboje reality s představami (Roudané, 2002b, s. 78) Nabízí se jediné řešení, jak zabránit násilí, a to akceptovat realitu jaká ve skutečnosti je a ukázat tak, co je naopak pouhý mýtus. „Dokud nepřijmou své dědictví a neuvědomí si, kým ve skutečnosti jsou a odkud pocházejí, tak je neodvratně čeká pád.“ (Harper, 2004, s. 19, v. p.)

Vnější realita je něco na první pohled proměnlivého, s čím se dá pracovat, co lze změnit či naopak ztotožnit se svými představami jako v případě Jakea a Beth v *Mámení Mysli*: „Řekla mi, že tohle je skutečnej svět. To zasraný divadlo že je pro ni skutečnější než skutečnej svět. No věřil bys tomu? A přesvědčovala mě, že blázen jsem já.“ (Kořán, 1989, s. 13) Jenže čím déle popíráte vnitřní realitu, tím větší je pravděpodobnost, že do ní nakonec spadnete po hlavě: „Všechny hry končí neúspěchem hlavního hrdina utéci svému osudu a rodinnému dědictví.“ (Harper, 2004, s. 19, v. p.)

Asi nejvýmluvněji o tom hovoří sám Shepard v rozhovoru s Carol Rosenovou (1993, s. 8-9, v. p.):

---

<sup>84</sup> Wade, 2002, s. 261, v. p.

„Kolik lidí se už téměř pomátlo tou ustavičnou snahou zapřít své rodiče. Nejsem jako otec, nejsem jako matka. Takhle se chovat nebudu. Takový nebudu. Ale ve skutečnosti s tím toho moc nenaděláte.

Myslím, že není jiné cesty, než vše bezvýhradně přijmout, jinak není úniku. Možnost, že bych se nějak zázračně proměnil v jiného člověka, je pouho pouhý klam, zdání. A právě to vede k té nepřičetnosti...“<sup>85</sup>

Děti jsou jako zrcadla a podobně jako Hunter začíná napodobovat svého biologického otce tím, že nejdříve chodí jako on, a pak dokonce bez rozloučení odjíždí od Walt a Anne, začíná i Austin s alkoholem, násilím a touhou utéci za otcem do pouště. Jenže útěk za otcem není v moderní americké společnosti řešením, protože jako Travis i další „pouštní“ otcové vědí: „Možná je skutečným samotářem z klasických westernů, ale zároveň tuší, že v moderním světě je vlastně každý samotář „mrzákem“.“ (Clum, 2002, s. 182, v. p.) Člověk musí dospět a přijmout obě své stránky, i za cenu určitých omezení, a pouze pak může přežít v moderní společnosti (tamtéž), jinak bude věčně ovládán pouhým „mámením mysli“. Tímto způsobem pak Shepard popírá americký mýtus o soběstačnosti a útočí na iluzi „Self-Made Man[a]“: „Každý člověk je ovlivněn minulostí, kulturou a dokonce i přírodními silami.“ (Hall, 2002, s. 249, v. p.)

Pro Sheparda to znamená návrat ke kořenům: „Až keď som prišiel do Anglicka, uvedomil som si, čo to znamená byť Američanom.“ (Shepard in Šebesta, 2000d, s. 306) I to může být onen neznámý důvod, proč si Travis koupil parcelu právě v Paříži, Texasu: „Takže ty si myslíš, že si tam byl možná počat?“ (Wenders, 1985, č. 35:48, v. p.) Amerika již není zemí neomezených možností, jež může neustále kolonizovat nová a nová území a nacházet stále nová dobrodružství útekem na hranice (ať již hranici na Aljašce či hranice všedních dnů). Amerika se musí pokorně zahledět sama do sebe, musí přijmout svou skutečnou minulost, a pak se teprve může vrátit domů a vytvořit z izolovaných jedinců nefalšovanou společnost. „Ještě překvapivěji působí skutečnost, že i přes veškerou kritiku z feministických kruhů, se Shepard rozhodne umístit tuto scénu ne někam na hranici, ale do kuchyně. Pátrání po vlastní identitě se zřejmě vyřešilo návratem domů.“ (Hall, 2002, s. 254, v. p.)

*Od chvíle, kdy se člověk narodí, až do doby, kdy dospěje, shazuje bomby, má děti, vysedává v barech, až přijde tohle. Nějak se to všechno obrátilo proti mně. Hledal jsem to někde jinde. A celou tu dobu to bylo přímo tady v tom domě.<sup>86</sup>*

---

<sup>85</sup> Srovnej též marný pokus Earla: „Nejsem jako otec! Zapiš si to do toho svého malého slepičího mozku! Jsme rozdílný jako hodinky a holinky! Nemám s ním nic společného!“ (Popel, 2006, s. 83)

<sup>86</sup> Hábová, 1985, s. 88.

Jenže by to nebyl pravý Shepard, kdyby Weston nepronášel tato slova ve chvíli, kdy o domov přišel a stal se tak vlastně bezdomovcem, který nemá ani kam jít a vlastně ani proč tam jít. Můžeme zřejmě souhlasit, že „jeho nejednoznačné konce také naznačují něco o hluboké nedůvěře ke společenským vazbám. (Wade, 2002, s. 260, v. p.) Henry Moss možná nalézá vnitřní klid, ale jeho synové si pouze vyměnili své úvodní repliky a kolo osudu se točí dále. Travis najde svou ženu a matku Huntera, ale šťastné shledání matky se synem se uskuteční kdesi v hotelovém pokoji v centru Houstonu, zatímco Travis opět mizí po dálnici někam do dále, kde možná smutní Walt a Anne. Shepardovy rodinné hry rozhodně nenabízí vizi prosperující společnosti založené na novém řádu, který by snad mohl nahradit současnou skomírající „otcovládu“(s. 261).

Lee a Austin postupně zdemolují matčin dům a nakonec se zůstanou stát proti sobě připoutáni jeden k druhému telefonním kabelem, jakousi pomyslnou pupeční šňůrou. Před našima očima se tak odehrává věčný zápas, který nemůže mít vítěze, ale z kterého není úniku.

*A zřítí se na zem. Oba se zřítí. Jako jeden kus.*<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Hábová, 1985, s. 96.

### 3 Pohřbené dítě

*Proto nemohou opravdově žít, nemají kdy si odpočinout od životních hrůz a zbývá jim jen nepatrná šance uniknout svému osudu.<sup>1</sup>*

Sam Shepard napsal *Pohřbené dítě* v druhé polovině sedmdesátých let a premiéry se hra dočkala v Magic Theater v San Francisku 27. června 1978. Během následujícího roku se přesunula do New Yorku, konkrétně do divadla Theater for the New City a nakonec zakotvila v Theatre de Lys. Hra svému autorovi přinesla nejen desátou z jedenácti ocenění Obie<sup>2</sup>, ale i první a prozatím poslední Pulitzerovu cenu<sup>3</sup>. Tento značný úspěch předznamenal její návrat v zrevidované verzi v roce 1996, kdy se hrála v produkci Steppenwolf Theatre nejdříve v Chicagu, a posléze i po dobu dvou měsíců přímo na Broadwayi<sup>4</sup>. Za necelých dvacet let si tedy hra získala nejen šanci představit se přímo na Broadwayi, ale stala se již vlastně americkou klasikou.

Děj se odehrává na farmě v Illinois v době vzniku hry. Starý farmář Dodge sedí na pohovce a střídavě se dívá na televizi zapnutou bez zvuku a na strop, do kterého vytrvale bubnuje déšť. Pomalu se rozkašle a tuto svou slabost se marně snaží skrýt před manželkou Halie. Již tato úvodní scéna předznamenává mnohé hlavní rysy. Dodge je pasivní, nemocný a bezmála osmdesátiletý. Jen stěží ovládá záchvaty kašle a o rodinu nejeví nejmenší zájem. Od začátku je tedy více méně jasné, že patriarcha je slabý a odchází, doslova se rozkládá zaživa, žlučoviti. (Popel, 2003, s. 14) Otázkou zůstává, kdo ho nahradí, kdo obrazně řečeno zasedne na „starý tmavozelený gauč s roztrhaným čalúněním“ (Ruppeltdová, 2000, s. 159).

Odpověď nebude snadná, protože se společně s Halie můžeme ptát: „Čo sa stalo s chlapmi v našej rodine?! Kde sú?“ (s. 205) Nejstarší syn Tilden, jenž byl kdysi sportovní hvězdou<sup>5</sup>, je nyní zcela vyhořelý, jaksi stále mimo. Znovu se stal dítětem uvězněným v dospělém těle: „Si dospělý. V tvojom veku by si už rodičov nemal potrebovať.“ (s. 173) Od Tildena se nikdo pomoci nedočká, jelikož ten má svých problémů víc než dost: „Tilden neubrani ani sám seba!“ (s. 165) Ani druhý syn na tom není o mnoho lépe: „Bradley se sotva dokáže postarat sám o sebe“ (Popel, 2003, s. 11). Zatímco Tilden má možná mentální blok, Bradleyho limituje amputovaná noha, symbol kastrace: „Stačí mu sebrat haksnu, vyhodit ji z okna a jakej byl? Bezmocnej. Naprosto bezmocnej.“ (s. 41) Třetí syn Ansel je stejně záhadný

<sup>1</sup> Roudané, 2002c, s. 289, v. p.

<sup>2</sup> „Off-Broadway Theater Award“ udělována novinami „The Village Voice“ jako protiváha „Tony Award“ na Broadway.

<sup>3</sup> Jako vůbec první hra z Off-Off-Broadway.

<sup>4</sup> Byla to po třiceti letech Shepardova první produkce, která se dostala až na Broadway a zároveň mu vynesla i motivaci na Tony Award za nejlepší hru. (Wade, 2002, s. 269)

<sup>5</sup> „Jo, bejval to pan Někdo. Nosil svetry s logem. Na krku mu visely medaile.“ (Popel, 2003, s. 37)

jako celá hra a s jistotou o něm víme jen to, že je mrtev<sup>6</sup>. Čekáme tedy na příchod někoho dalšího, na mladého „následníka trůnu“.

Výstavba *Pohřbeného dítě* nezapře inspiraci klasickou řeckou tragédií o třech dějstvích<sup>7</sup> (počátku, středu a konce), jež se odehrají na jednom místě během necelých čtyřadvaceti hodin<sup>8</sup>. Nechybí zde zápletky ani náznaky rozuzlení a časté zvraty se střídají s okamžiky poznání. Chybí snad jen konečné očistění skrze soucit a bázeň neboli katarze. Čtenáře jistě nepřekvapí, že klasická očekávání, co se formy stejně jako obsahu týče, se u Sheparda nenaplní. Máme co dočínění spíše s travestií klasického schématu a námětu. Pohybujeme se totiž na výsočné půdě jednoho ze zakladatelů americké divadelní postmoderny. U autora, jenž od šedesátých let soustavně experimentuje s dramatickou formou i strukturou a který:

*překračuje hranice víry, logiky a sociální soudržnosti, aby prozkoumal mytický a kulturní terén naplněný nejistotou a téměř úplnou nepřítomností lásky. Je mu vlastní svět Emila Zoly - nenávistný svět, ve kterém vládne chaos a pocit ztráty.*<sup>9</sup>

### 3.1 První dějství

Na počátku potkáváme oba manžele, i když Halie je po dlouhou dobu ztělesněna pouze hlasem přicházejícím odněkud „shora“. Vlastně je fyzicky nepřítomná téměř po celou dobu, ať již na vše shlíží ze svého pokoje o patro výše či popíjí s otcem Dewisem kdesi na „malém večírku“. (Popel, 2003, s. 12) Žije ve svých představách<sup>10</sup>, v nichž ožívá již dlouho mrtvý syn Ansel, jenž zemřel záhadnou smrtí na lůžkách. Stvořila si vlastní minulost, svého hrdinu s basketbalovým míčem v jedné a s puškou v druhé ruce. „Dolů“, do světa Dodge, do „světa bezútešnej přítomnosti“ (Šebesta, 1998, s. 91) schází jen nerada a zřejmě ne příliš často: „Svět se přece nezastaví jen proto, že jsi pořád zavřená nahoře, víš? Svět se točí dál. Roste v něm kukuřice, padá déšť.“ (Popel, 2003, s. 13)

Ono dialektické téma uvnitř a vně hraje v celém představení značnou roli. Jakýsi meziprostor tvoří terasa, jež je od domu oddělena pouze síťovinou. Tato síťovina odděluje

---

<sup>6</sup> Jedna z možných interpretací, kterou rozvíjel také profesor Argyros na University of Texas at Dallas, spočívá v tom, že právě Ansel je oním pochovaným dítětem, a proto si ani Bradley a Tilden nemohou pamatovat na nic, co o něm Halie vypráví. Viz též Hooti and Shooshtarianová (2011, s. 81, v. p.): „Také není jisté, zda Ansel vůbec někdy existoval: může to být jen výplod Haliiny představivosti, který jí pomáhá vyrovnat se se ztrátou dítěte, které Dodge pohřbil.“

<sup>7</sup> Na rozdíl například od *Pravého západu*, jehož devět obrazů ve dvou dějstvích připomíná spíše film než divadelní hru (Šebesta, 1998, s. 34).

<sup>8</sup> Július Gajdoš (1999, s. 72) však podlehe Dodgeovým slovům: „Ta se pár dní neukáže“ (Janská, 1981, s. 72) a ve svém rozboru hru výrazně protáhne: „...a vrací se za pár dní, přiočilá, ve žlutém, ...“

<sup>9</sup> Roudané, 2002, s. 1, v. p.

<sup>10</sup> Nutno podotknout, že na rozdíl od mužských postav, tak činí více méně dobrovolně a po úvaze.



vnitřní od vnějšího. Vnitřek domu působí sice klaustrofobicky až patologicky, ale zároveň je to území bezpečné, známé a pod kontrolou (Šebesta, 1998, s. 92): „Všetko je tu vnútri. Všetko, čo treba.“ Naopak ven není radno chodit. „Nič tam nie je. A nikdy nebolo.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 174) Tato dialektika se nepromítá jen do rozporu mezi světem nahoře a dole, venku a uvnitř, ale i na několika dalších rovinách, jako již například naznačený střet přítomnosti s minulostí, reality s fantazií a především v neustálém souboji rozumového chápání s mystickým porozuměním.

Proto pro nás jistě nijak nepřekvapí, když se rytmus a tón celé úvodní scény doslova v mžiku oka promění. Na scénu přichází Tilden a nese náruč plnou opravdových kukuřičných klasů. O chvíli později je začíná loupat, „slupky hází na zem doprostřed jeviště a oloupané klasy do vědra.“ (Popel, 2003, s. 9) Šebesta označuje tyto charakteristické prvky Shepardových rodinných her termínem „supra“ či „superrealismus“. Jak autor uvádí, není zde důležitý ani tak jejich naturalismus, jako spíše jejich funkce, jejich smysl, viz originální text: „What’s the meaning of this corn, Tilden?!“ (Shepard, 1984, s. 75)<sup>11</sup>. Autor zde bez varování „naruší javiskové konvence“, kdy realizmus nabývá „zvýšenou intenzitu“. (1998, s. 89)

Realismus kukuřičných klasů na scéně je v přímém rozporu s Dodgeovým a Haliiným tvrzením<sup>12</sup>, že ji Dodge naposledy sázal v roce 1935. Zásadní otázka, odkud se kukuřice najednou objevila, zůstává nezodpovězena až do konce hry. Máme tu tedy co dočinění pouze se symbolem? Ale pak se jedná o velmi realistický a hmatatelný symbol, který se navíc ve třetím dějství, společně i s mrkví, promění v teplý hovězí bujón. Na konci prvního dějství Tilden zasype Dodge kukuřičnými slupkami od hlavy až k patě. Mnozí kritici tuto scénu interpretují jako rituální pohřeb. (např. Nash, 1983, s. 486; či Adler, 2002, s. 118) Dodge takto během celé hry pohrbí hned několikrát – nejdříve kukuřicí, pak kukuřičnými slupkami, vlastní dekou, králíčím kabátem a v závěru mu mezi kolena přistane i růže.<sup>13</sup>

Další zlomový moment nastává, když Dodge poprvé zmíní pohřbené dítě. Tento okamžik je však matoucí, protože tvrdí, že „Bradley není moje krev! Moje krev skončila vzadu za barákem!“ (Popel, 2003, s. 14) Že za barákem opravdu skončila jeho krev (spíše tedy krev jeho krve) je nezpochybnitelné, ale proč se zříká Bradleyho? Možná proto, že ačkoliv je Bradley mrzák, stále je silnější než Dodge a dlouhodobě tak ohrožuje jeho výsostné postavení. Bezprostředně ho navíc ohrožuje elektrickým strojkem na holení. Pošle ho tam, odkud podle Dodge přišel a kam i patří: „Narodil se v zasraným prasečím chlívě!“ (tamtéž)

<sup>11</sup> Doslova: „Jaký má ta kukuřice smysl, Tildene.“

<sup>12</sup> Až výjimečná shoda mezi oběma manželi.

<sup>13</sup> Srovnej s: „Skutečnost, že postavy tolikrát zakryjí nejen sebe, ale i druhé příkrývkami, kabáty nebo kukuřičnými slupkami, symbolizuje rozsah, v jakém se všichni společně ukrývají před pravdou i před sebou samými.“ (Hooti a Shoostarian, 2011, s. 81, v. p.)

To pak vyprovokuje Halie, která prohlásí: „Rozkládáš se tu zaživa! Celej barák už stačil načichnout puchem tvýho zkaženýho těla!“ (tamtéž) Dodge v ten okamžik naruší pomyslnou dohodu zapomnění: „Měli jsme přece dohodu, že to zůstane jen mezi náma.“ (Popel, 2003, s. 51) a dotkne se Halie na nejcitlivějším místě. Byla to totiž především její krev, která skončila kdesi na vzadu na dvoře. Po delší pauze se všichni vzpamatují a hrají dál společnou hru na mlčení. Jediné, co Dodgeovi zůstane jako památka na tuto výměnu názorů, je pořezaná vyholená hlava, když ho Bradley najde chvíli poté, co ho Tilden opustil. Tento akt skalpování je opět možné vykládat i v symbolické rovině jako zbavení mužství<sup>14</sup>.

*Za vrčení strojku a zvuku bubnování deště světlo zcela pohasne.*<sup>15</sup>

## 3.2 Druhé dějství

*Mnoho z nás má stejné pocity, jaké musela mít Shelly, když v druhém dějství Pohřbeného dítěte prvně vstoupila do zdánlivě normálního domova a hned vzápětí se střetla s poněkud bizarní rodinou.*<sup>16</sup>

Druhé dějství začíná taktéž za zvuku deště. Tento symbol nového počátku a očisty přivádí na scénu další dvě postavy. Dodgeova vnuka Vince a jeho přítelkyni Shelly. Shelly je velice pohledná devatenáctiletá dívka, která hraje významnou úlohu hned ve dvou ohledech. Zaprvé slouží ve hře jako katalyzátor. Její „vinou“ se část „venku“ ocitne „uvnitř“ a její „zásluhou“ bude nakonec pohřbené dítě vyneseno na světlo, a to jak obrazně tak doslova. Druhá její role je přinejmenším stejně důležitá: „reprezentuje hľadisko diváka, ktorý sa jedine s ňou môže stotožniť“ (Šebesta, 1998, s. 97) S jejím odchodem ve třetím dějství tak divák ztrácí jedinou jistotu, která pojila šílený svět uvnitř s normálním světem venku.

Během druhého dějství se jí však ještě uniknout nepodaří, jelikož ji Vince zadrží evidentně proti její vůli: „Pust' mě, ty zsranej hajzle! Nejsem tvůj majetek!“ (Popel, 2003, s. 26) V tento napjatý okamžik opět vchází Tilden s plnou náručí zeleniny, tentokrát se jedná o mrkev. Shelly se tedy rozhodne nejdříve přežít: „Zůstanu tu, oškrábu mrkev, nakrájím jí a uvařím. Udělám všechno proto, abych to nějak v klidu překlepala.“ (s. 29) Postupně jí to však nedá a společně s diváky ji přemůže zvědavost a opět téměř proti své vůli<sup>17</sup> začne s objevováním strašlivého rodinného tajemství: „Měli jsme dítě. Maličké děťátko. Člověk ho moh' zvednout jednou rukou. Přendat si ho do druhý.“ (s. 36)

<sup>14</sup> Paradoxně tím o několik chvil dříve Dodge Bradleymu v jeho nepřítomnosti hrozil: „Řekni Bradleymu, že jestli se tu ukáže s tím svým holicím strojkem, tak ho vybrabčím!“ (Popel, 2003, s. 6)

<sup>15</sup> Popel, 2003, s. 19.

<sup>16</sup> Roudané, 2002b, s. 67, v. p.

<sup>17</sup> „Tak proč mi neřeknete radši něco hezkýho?“ (Popel, 2003, s. 35)

Její přítel Vince se po šesti letech vrací do rodiny a místo vřelého uvítání ho čeká jen prázdná náruč. Nejen že musí zklamat Shelly a její očekávání krocana a jablečného koláče, ale navíc musí čelit faktu, že ho nikdo nepoznává, ani vlastní otec Tilden. Není schopen pochopit, co se děje: „O co jde? Porušil jsem snad někdy nějaký starodávný tajný rodinný tabu?“ (Popel, 2003, s. 30) Nechápe, že s pochovaným dítětem museli pochovat veškerou minulost včetně jeho samotného. Rodinný hřích musí zůstat zakopán a s ním i vše zvenku. Vince totiž na začátku druhého dějství již, či spíše ještě nepatří do rodiny. I on rodinnou atmosféru jen těžko snáší a nakonec prchá s Dodgeovými dvěma dolary. Jenže utéci nelze. Slovy Sama Sheperda v rozhovoru s Matthew Roudaném (2002b, s. 67, v. p.)

„Co mě stále přitahuje zpět, je to, že rodině nejde utíct. Téměř to vypadá, jako by celý ten odpor šedesátých let měl jediný cíl, a to osvobodit se od rodiny: v našich myslích již rodina zkrátka nebyla životaschopná, ztratila své opodstatnění. „Nejužší rodina“ a další podobný fráze najednou ztratily smysl. Byly jsme nezávislí, svobodní a prostě jsme se proplétali světem bez jakýchkoliv vazeb, chápete. To celé je ale *naprosto k smíchu*.“

Pro Sheperda představují geny jakousi „neviditelnou ruku“ ze stejnojmenné hry z roku 1969: „Když se občas někdo pokusí s Rukou bojovat nebo se vymanit z jejího vlivu, jako třeba já, dostaneme těžké svalové křeče a děsivé vidiny“ (Shepard, 1996, s. 11, v. p.) A přesně takovými vidinami bude Vince za svůj pokus o útěk „odměněn“. Nakonec mu nezbude jiná možnost, než se vrátit zpět. Tento návrat lze sice symbolicky chápat jako znovuzrození pohřbeného dítěte, jako návrat mladého krále, ale dramatik nám ani v tomto ohledu mnoho nadějí neposkytuje. Pojdme se ale nejdříve podívat na tyto mýty a symboly podrobněji.

### 3.2.1 Mýty

„*Mýtus zasahuje všetko zároveň, najmä emócie. Mýtom rozumiem zmysel pre záhadu, nie nevyhnutne tradičnú formulu.*“<sup>18</sup>

Podle Thomase Nashe lze *Pohřbené dítě* zařadit mezi hry, jejichž styl slavný kanadský literární kritik a teoretik Northrop Frye označil jako ironický. Odtud zřejmě i název Nashova článku *Pohřbené dítě Sama Sheperda: Ironické využití folkloru* („Sam Shepard's Buried Child: The Ironic Use of Folklore“). Hra se na začátku tváří jako realistická, ale postupně se stále více a více obrací k symbolům a rituálům, což podle Nashe vyústí do obětování<sup>19</sup> Kukuřičného krále a příchod nového krále v osobě Vince.

<sup>18</sup> Z eseje *Jazyk, vizualizácia a vnútorné knižnica* od Sama Sheperda (in Šebesta, 2000c, s. 294).

<sup>19</sup> „Zdraví Kukuřičného krále zaručuje blahobyt kmene a úrodnost půdy. Když zestárne a onemocní, plodiny uvadnou a půda začne skomírat. Proto je třeba krále rituálně popravít dříve, než k tomu dojde, aby se mohl jeho duch přenést do mladších a výkonnějších rukou.“ (Orbison, 1994, s. 510, v. p.)

Vince je pravděpodobně pouze jedním ze dvou Tildenových synů, jak se v revidované verzi dozvídáme i od samotného Dodge: „Tildenov syn Vince. On mal dvoch, ak sa nemýlim.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 179) V zápětí to potvrdí i samotný Tilden, když na něj Shelly zatlačí, zda poznává svého syna Vince: „Raz som mal syna, ale pochovali sme ho.“ (s. 182) Nakonec se přeci jen rozpomene, že na něm možná něco poznal, jako by však v jeho tváři viděl jinou tvář<sup>20</sup>. Vinceovi tedy není souzeno se vrátit jako individualita, jako nezávislá bytost, nýbrž je odsouzen stát se držitelem rodinné tradice či převtělením pohřbeného dítěte (Nash, 1987, s. 205). V druhém dějství je však Vince stále ještě nepoznan, možná i cíleně, jelikož představuje pro oba muže („nemuže“) v domě vážnou hrozbu.

Největší ironie však spočívá v tom, že Shepard tento mýtus<sup>21</sup> rituálu plodnosti používá opět spíše k travestii, než k jeho rekonstrukci v moderním hábitu<sup>22</sup>. Starý král je sice mnohokrát symbolicky pohřben, ale nikdo zatím netuší, zda jeho nástupce nebude stejně neplodný jako on. Společně s Tuckerem Orbisonem (1984, s. 510, v. p.) můžeme prohlásit, že hořká ironie celé hry spočívá v tom, že „zatímco svět přírody se obnovuje, lidský svět zaniká“. Příroda se magicky regeneruje, Tilden nosí náruče plné kukuřice a mrkve, Halie ve své závěrečné řeči mluví o hrášku a bramborech za domem, ale lidé opět sklízají jen to, co sami zaseli: „You planted it. I don't know what it is.“<sup>23</sup> (Shepard, 2006, s. 22)

Podle Tuckera Orbisona je však nutné k prvnímu mýtu připojit ještě mýtus druhý, a to legendu o Svatém grálu. Vince údajně vstoupil na cestu sebepoznání, na níž je důležité vrátit se ke kořenům. Jak říká Shelly: „Vince prostě začal v poslední době hodně myslet na rodinu. Je to pro něj něco nového.“ (Popel, 2003, s. 21) V legendě o Parsifalovi je zraněný Král Rybář, vyprahlá a pustá země, rytíř bojující s nespočty překážkami a otázka, jež musí být vyřešena, aby se král uzdravil. Vince se musí utkat nejen s rodinou, jež ho nepoznává, ale i s neviditelnou rukou rodinného odkazu: „Sledoval jsem svůj rod až do Iowy. Jednoho každého z nich. Až do pásu kukuřičnejch lánů a dál. Tak daleko do minulosti, kam mě zanesli. A pak se to najednou rozplynulo.“ (Popel, 2003, s. 55) Vince je navíc v druhém dějství do té míry pohlcen sám sebou, že na rozdíl od Shelly není schopen položit tu správnou otázku.

<sup>20</sup> Opět tento důležitý motiv „tváře ve tváři“, viz především podkapitola 2.3.6.

<sup>21</sup> Mnoho kritiků ve hře nachází odkazy na klasické řecké mýty, ať již v obecné rovině (osudovost, incest, otcovražda a vražda dítěte) či v konkrétních osobách (Oidipa, Oresta či Osirise) (viz např. Šebesta, 1999, s. 95, či Bottoms, 1998, s. 12)

<sup>22</sup> „Moderní verze ústředního tématu Západní mytologie, smrt a znovuzrození Kukuřičného krále.“ (Nash, 1987, s. 203, v. p.)

<sup>23</sup> Doslova: „Tys to zasel. Já nevím, co to je.“ (v. p.)

Podaří se však Vinceovi proměnit se jako Parsifal v pravého rytíře, strážného anděla celé rodiny<sup>24</sup>, a zachránit tak sebe i vyprahlou zem? A chce to vůbec?<sup>25</sup> Drží se Shepard původního znění mýtu, či se snaží sdělit něco úplně jiného<sup>26</sup>, převyprávět docela jiný příběh na klasických základech pouze rozvinutý: „Myšlienky pramenia z hier – nie obrátene.“ (Shepard in Šebesta, 2000c, s. 291)

### 3.3 Třetí dějství

*Dodge je karikatúrou niekdajšieho úspešného farmára; Vince karikatúrou hrdinu, ktorý má spasit' rodinu, podliehajúcu rozkladu; obraz domácnosti je komiksovou karikatúrou pohľadník s témou utešeného amerického vidieka.*<sup>27</sup>

Podobně jako první končí i druhé dějství příchodem Bradleyho. Ten nejdříve zesměšní a vyžene Tildena, na zemi ležícímu Dodgeovi je ochoten pomoci jedině ranou z milosti a nakonec ho symbolicky pohrbí Shellyiným kabátkem. V úplném závěru, jenž opět získává surrealistický až absurdní charakter, strčí Bradley Shelly ruku do pusy. Čin vzdáleně připomínající sexuální napadení<sup>28</sup> (Adler, 2002, s. 114).

Třetí dějství naopak začíná s úsvitem nového dne a s novou nadějí, tedy alespoň pro Shelly: „Jsem ráda, že přestalo pršet... V noci jsem měla strach.“ (Popel, 2003, s. 40-41) Dokonce přináší i polévku, ale Dodge o ni nejeví žádný zájem, a tak ji vypije sama, což se nakonec může ukázat jako velice důležitý detail.<sup>29</sup> Shelly jako jediná ze všech postav odmítá alkohol a naopak si dá něco k jídlu. Tato zdánlivá maličkost hraje při setkání Shelly s Halie možná rozhodující roli (Július Gajdoš, 1999, s. 72-73): „Whisky, kterou jí Halie nabízí je pokusem jak odhalit Shellyiny slabosti. Je to návnada, která později může posloužit k podrobení. Je to Haliin pokus vtáhnout Shelly do svých sítí.“

Tato citace však nabízí zcela nový pohled na postavu Halie. Namísto archetypu starostlivé matky a milující manželky, se před námi otevírá možnost, že zatímco Dodge

<sup>24</sup> „Protože Vincent byl anděl. Anděl strážnej. Dával na nás pozor. Dával na nás na všechny pozor.“ (Popel, 2003, s. 54)

<sup>25</sup> „Vince se ani nesnaží objevit svou identitu, ledaže tak činí nevědomky. Vědomě však pátrá po otci a kromě toho si chce jen připomenout dobu svého mládí.“ (Orbison, 1994, s. 513, v. p.)

<sup>26</sup> Před „přeinterpretováním“ různých obrazů však varuje například i Juraj Šebesta (1998, s. 88): „jeden z ústředných obrazov hry - súboj orla s divou mačkou - o ktorom sa toho toľko popisalo, si Shepard požíčiava z komiksového westernu.“ Srovnej s: „Vycházíme-li z Westonova příběhu o vznášejícím se orlovi a kočce, má jeho hladový, maskulinní let stejně katastrofální důsledky... Nicméně v Pagliově analýze jsou kultury nebe... typicky mužskou formou odporu proti ženským kultům země. Nejsou ničím jiným než kulturní potlačením přirozené tvůrčí síly břicha ve prospěch hlavy. Odtud pak pochází patriarchální abstrakce jako jsou logika a jazyk.“ (Callens, 2002, s. 197, v. p.)

<sup>27</sup> Šebesta, 1998, s. 98.

<sup>28</sup> Tento akt však můžeme zároveň považovat za další symbolický prvek dokládající Bradleyho fyzickou impotenci (Clum, 2002, s. 180).

<sup>29</sup> Viz především podkapitola 2.3.5.

představuje Kukuřičného krále, Halie můžeme považovat za „Obilnou matku“<sup>30</sup>, či případně jiné ztělesnění temné nebo též „Strašné matky“<sup>31</sup> ve smyslu Jungově a Neumannově (Orbison, 1984, s. 512). Ve své podstatě je Halie dominující a dominantní. Ze svého místa „nahore“ neustále kontroluje Dodge a snaží se ho ovládat, což můžeme sledovat i v návaznosti na způsob, jakým postupně nabízí Dodgeovi prášky, které jsou sice údajně proti kašli, ale zároveň mají i negativní důsledky: „Nevzal sis náhodou ty prášky? ... Tak proč teda mele takový nesmysly?“ (Popel, 2003, s. 12-13) To potvrzuje ve svém eseji i Július Gajdoš (1999, s. 64): „Dodge raději fyzicky trpí, jenom když si tímto činem zachová zdravý rozum.“

Podobné je to i se starostí o Dodgeův vzhled. Přestože slíbí, že ho Bradley neostříhá ve spánku, k této pomyslné kastraci dochází. Bradley tím možná naplňuje své oidipovské pudy, ale spouštěcím faktorem mohla být Haliina touha kontrolovat svého muže. Třeba i tím, že ho zbaví mužství (Orbison, 1984, s. 513) Halie útočí i na oba syny: „Tildene. Jestli mi neřekneš, kdes tu kukuřici vzal, tak tě vlastnoručně vykopu z tohohle baráku!“ (Popel, 2003, s. 13), či „Bradley, varuju tě.“ (47) Její touha ovládat oba syny může hraničit až s incestem<sup>32</sup>: „Věděla jsem, že ze svatební cesty se už niky nevrátí. Když jsem ho pobílila, byl cítit jako mrtvola. Celej bílej. Studenej. Ledový promodralý rty. Nikdy mě takhle nepolíbil. Nikdy v životě.“<sup>33</sup> (Janská, 1981, s. 20)

Halie je v původní verzi také stylizována do podoby čarodějnice. V prvním dějství přichází v černém a v klobouku se závojem. Dodge také mezi řečí naráží na její dřívější sexuální prohřešky. Když se pak ve třetím dějství vrací, „má na sobě jasně žluté šaty, bez klobouku, bílé rukavičky a náruč má plnou žlutých růží.“ (Popel, 2003, s. 44) Růže zde mohou představovat klasický symbol vášně. Zjevně je trochu v podnapilém stavu a neváhá si ještě „přihnout“: „srká z placatky whisky a směje se.“ (s. 46) Vrací se navíc po noci strávené společně s otcem Dewisem a je jen na nás, abychom se dohadovali, jak tuto noc strávili. Své vlastnosti pak promítá na Anselovu ženu: „Věděla jsem, že ho očarovala. Vzala mu duši... Očima mi prozradila, že ho zavraždí na loži. Že mi zavraždí syna... Nemohla jsem mu říci, že je čarodějnice.“ (Janská, 1981, s. 20)

Ansela tedy musela, ač nerada, ze svých „spárů“ pustit. Bradley je zřejmě mimo její dosah, či spíše bezprostřední zájem, ale domů se vrací Tilden, o kterého je třeba se postarat: „Budem na něj muset dávat pozor jako kdysi. Vždycky jsme na něj museli dávat pozor. Je to

<sup>30</sup> Anglicky „corn mother“, kde je však „corn“ použito ve významu „grain“.

<sup>31</sup> V češtině ne příliš užívaný pojem, ale přeci jen archetyp Strašné matky nalezneme například v Lexikonu snů od Toma Chetwynda (1997, s. 30). Jako nejčastější příklad uváděna indická bohyně Kálí „tj. matka, která svírá, svádí, polyká a omezuje – matka krásná i hrůzná zároveň.“ (Snášel, 2011, s. 24)

<sup>32</sup> Hranice, kterou téměř jistě překročila. Podrobněji viz následující odstavce.

<sup>33</sup> V revidované verzi končí tato replika slovy „už nikdy nevrátí“.

pořád ještě dítě.“ (Popel, 2003, s. 15) Tilden je velice záhadná postava, jelikož o něm víme, že byl kdysi výborný hráč amerického fotbalu, zřejmě i velice pohledný, i když asi ne tak chytrý: „Jo, Ansel sice nebyl tak pohlednej [jako Tilden], ale zato byl chytřej.“ Někdy musel počít dítě, Vince, a pak někdy odjíždí do Nového Mexika, odkud ho z blíže neznámého důvodu vykopli. Také víme, že jedině v autě se cítil sám sebou: „Strašne rád som šoféroval. Najradšej na svete. Nikdy sa mi o ničom krajšom ani len nesnívalo. Bol som slobodný.... Chodil som všelikade. Bol som sám sebou.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 190)

Ale dobrodružství je pro Tildena nerozlučně spjata s mládím, s časem minulým, s časem, který jako by ani nikdy ve nebyl a rozhodně už nikdy nebude: „Teraz? Teraz? Teraz už nešoférujem... Už som veľký.“ (s. 190) Můžeme se ptát, co byl onen zlomový okamžik, kdy se ze svobodného dítěte stal „zotročeným“ mužem, či spíše zotročeným dítětem. Odpověď již asi známe<sup>34</sup>: „Raz som mal syna, ale pochovali sme ho.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 182). Dodge ji však dále rozvádí (s. 205):

„Halie porodila dieťa. Chlapčeka. Porodila sama. Pri ostatných deťoch boli najlepší doktori, sestry, všetko. Ale vtedy som ju nechal, nech si rodí sam.... Chcel, aby som sa tváril, že som jeho otec. A ona chcela, aby som tomu uveril. Hoci všetci okolo nás vedeli svoje. Všetci naši synovia to vedeli. Aj Tilden to vedel... Tilden to vedel. Lepšie než ostatní.“

Souslednost událostí ale zůstává i nadále poněkud nejasná. Tilden se zřejmě vrátil domů po delší době, ale stěží brát doslova Dodgeův výrok<sup>35</sup>: „Privandruje po nějakých dvaceti letech, co od něj člověk neslyšel jediný slovo, a začne mě tu obviňovat.“ (Popel, 2003, s. 10)<sup>36</sup> Každopádně před dvaceti něco lety přichází Halie s velkou pravděpodobností o oblíbeného syna Ansela, upne se na Tildena, kterého svede a „pozře zaživa“. Po Dodgeově zoufalém pokusu o záchranu pověsti celé rodiny<sup>37</sup> prchá Tilden do Nového Mexika, kde se chce ukrýt před minulostí, uniknout bludnému kruhu rodiny a postavit se zděděným genům. Namísto toho se však dostaví následky šoku: „Myslel jsem, že umírám, ale jen jsem ztratil

---

<sup>34</sup> Tuto interpretaci nalezneme u většiny kritiků, i když většinou s určitými rezervami, viz například Adler (2002, s. 115, v. p.): „dítě počaté s největší pravděpodobností – ačkoliv biologického otce nelze s konečnou určitostí potvrdit – v incestním vztahu Halie s Tildenem.“ Občas však nalezneme bizarnější interpretaci: „Perry považuje za základ celé hry Dodgeovo pokání za vraždu incestního dítěte Halie a Ansela. Jeho zjištění tento závěr potvrzuje.“ (Abbotson, 2002, s. 297, v. p.) Perryho analýza však předcházela novému vydání z roku 1996, podrobněji viz kapitola 3.6. Srovnej též s: „[pohřbené] dítě je výsledkem incestního vztahu mezi nejmladším synem Anselem (nyní již mrtvý) a jeho ženou Halie, ačkoliv je možné, že otcem byl Tilden.“ (Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 81, v. p.)

<sup>35</sup> Vždyť víme, že se Dodge neváhá zřeknout svého syna či přehlížet vnuka.

<sup>36</sup> Srovnej s: „Tilden, nejlepší amatérský obránce a Vincův otec, strávil dvacet let na západě, kde si odseděl trest za neznámý zločin v Novém Mexiku a nyní se napůl šílený potuluje po farmě.“ (Adler, 2002, s. 114, v. p.)

<sup>37</sup> „Nemohli sme dovoliť, aby to decko vyrástlo medzi nami. Všetko, čo sme dosiahli, by sa zrazu rozpadlo. Všetko by sa zrútilo touto jedinou chybou. Jedinou slabosťou.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 205)

hlas.<sup>38</sup> (Popel, 2003, s. 16) Přicházejí problémy, možná i vězení, a nezbývá jiná možnost, než se znovu jako malé osamělé dítě vrátit domů, do známého „uvnitř“.<sup>39</sup>

Ze dvou možností, které v případě incestu nabízí Jung (Orbison, 1984, s. 515), si Tilden jako trest místo smrti vybírá sebezmrzačení, psychickou kastraci. Jenže ani přes veškerou snahu se mu nepodaří se od minulosti odpoutat, ba právě naopak: „Považován za nepřičetného, působí, jako by nebyl schopen vnímat reálný čas, a v přítomnosti ho udržují jenom jeho vzpomínky na minulost“ (Gajdoš, 1999, s. 72) Proto může stále odnikud nosit nové a nové náruče zeleniny – čas a logická souslednost dějů pro něj nehrají žádnou roli. Zároveň si též nemůže vzpomenout na prvního syna ani na jeho matku, o které navíc nikdy nepadne ani slovo.

Na konci druhého dějství usíná Bradley vítězně na pohovce a vyhoštěný Dodge končí na zemi. Shelly se nejdříve schová venku, a pak se na noc ubírá do Haliina pokoje. Ve třetím dějství pak kromě polévky přináší i vzpomínky na minulost v podobě rodinných fotografií. Shepardův oblíbený způsob zobrazení minulosti: ve statické formě a s nádechem falešnosti. Podobně zkreslená očekávání má před příjezdem kvůli Vinceovu vyprávění i Shelly: „Myslela jsem, že bude večere, víš, krocan, domácí štrůdl a podobně.“ (Popel, 2003, s. 25) Namísto scény z obrázků Normana Rockwella<sup>40</sup> se však dostává do „domu hrůzy“: „Tohle je děsný, Vinci. Nechci tady zůstat. V tomhle domě.“ (tamtéž) V přímém střetu s Halie pak prozrazuje, že pod každým jménem si představovala člověka a že této představě uvěřila. Chtěla uvěřit (Ruppeltdová, 2000, s. 203): „Všetkých som vás v duchu tak jasne videla, až som nakoniec uverila, že ste to naozaj vy. Keď som vošla tamtými dverami, tak som bola naozaj presvedčená, že ste presne takí ako v mojich predstavách. Ale nikoho z vás nespoznávam. Ani jedného. Ani trochu sa nepodobáte.“

Divák však nedostane možnost fotografie spatřit. Již navždy jsou uvězněné v Hailiině minulosti kdesi „nahore“ mimo náš dosah: „O rodinný album se stará Halie. S tou si běž promluvit. Vyvalí na tebe předky až z bůhví kterého kolena, jestli tě to zajímá.“ (Popel, 2003, s. 43) Nicméně Shelly je pro nás alespoň popisuje. Dozvídáme se o farmě, býkovi, pšenici a kukuřici, stejně jako o ženě s ryšavými vlasy a o jejích dětech: „Všetky deti stoja v kukurici.

---

<sup>38</sup> O důležitosti hlasu pro život viz též esej Chirstophera Hitchense (2011, s. 78): „Přijít o schopnost mluvit je téměř, jako kdyby se tě zmocnil záchvat impotence anebo jako kdyby ti amputovali část osobnosti.“ Či Hooti a Shooshtarianová (2011, s. 83, v. p.) „Tento výrok je další možnou variací na Descartův citát: Mluvim, tedy jsem.“ Viz též podkapitola 2.3.5 a scénář k filmu *Paříž, Texas*.

<sup>39</sup> „Shepard stejně jako řada jeho postav mají na toto osamění hořké vzpomínky, a tak raději uzavrou příměří s temnotou, než by se pokusili o navázání nového vztahu.“ (Hall, 2002, s. 252, v. p.)

<sup>40</sup> Americký malíř 20. století, jenž se proslavil mimo jiné více než třemi sty obálkami pro měsíčník, později čtvrtletník „The Saturday Evening Post“ a též výrokem: „Ve svých obrazech se vyhýbám všemu odpornému a ošklivému. Maluji život takový, jaký by podle mě měl být.“ (Rotarian, 1961, s. 8, v. p.)



A všetky kývajú veľkými slamenými klobúkmi. Jedno z nich nemá klobúk.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 196) Pro Dodge však minulosť neexistuje: „To nie som ja! To som nikdy nebol ja! Toto som ja! Ja som tu! Aha. Sedím oproti tebe. To ostatné je klam.“ (tamtéž) Slovy Júliuse Gajdoše (1999, s. 67) „se dostáva do zvláštného postavení „ne-paměti“ jako výsledku snažení postav vytvořit z přítomnosti jakýsi nulový stav – stav nehybnosti.“<sup>41</sup>

Shelly nakonec chtě nechtě prolomí stavidla zadržující temnou minulosť někde „venku“, někde „vzadu za barákem“, a to z jednoduchého důvodu: „Práveže to nie je moja vec. Nemám čo stratiť. Som totiž nad vecou.“ (s. 204) Dodge porušuje výše citovanou dohodu<sup>42</sup> o mlčenlivosti a dokonce přinutí i Halie, aby zůstala dole a vše si osobně vyslechla. Rozhodne přítomnost někoho zvenčí: „Vždy je lepšie zdôveriť sa cudziemu, ako niekomu inému.“ (s. 204) Bradley, kterému Shelly sebrala nohu, nemá možnost úniku a v žádném případě nechce zavolat na policii: „Nie! Nijakú políciu. Nechcem políciu. Toto je náš dom.“ (s. 203)

V momentě, kdy se Dodge zbavuje svého břímě, kvůli kterému se sám stal živoucí mrtvolou: „Tak jsem to zabil. Utopil jsem to. Jak malý kotě. Prostě se to utopilo. Vůbec se to nebránilo. Neřvalo. Nic. Jen to prostě vypustilo duši.“ (Popel, 2003, s. 20), vykopává rodinný blázen, jenž prochází přítomností „duchem nepřítomný“, vzadu na dvoře hluboko ukrytou minulosť. Než se však objeví, vpadne, a to doslova a do písmene, Dodgeovi do řeči Vince.

### 3.3.1 Vince

*Něco zaniká. Není však v žádném případě jasné, co vzniká.*<sup>43</sup>

Vince, ten naivní a hodný chlapec z druhého dějství, anděl strážný celé rodiny, doslova utíká na cestu poznání. Hledá snad své pravé a pokorné já, jenže na cestě potkává jen rodinné demony – alkohol a násilí. Stejně jako se Dodge musí přiznat ke své minulosti, tak i Vince se musí postavit odkazu, před nímž není úniku. Noční pouť krajinou zahalenou do vodního pláště, cesta na Západ až k hranicím „svobodné“ Iowy mu v čelním skle vyjeví jeho podvědomí. Hledí tváří v tvář rodinnému prokletí (Popel, 2003, s. 55):

„Chtěl jsem zmizet. Chtěl jsem jen prostě sednout za volant a jet bez přestávky až na iowskou hranici... Na vedlejších sedadle se celou dobu plácaly ty dědovy dva dolary. Celou dobu bez přestání lilo. Viděl jsem se v čelním skle. Svůj obličej. Svý oči. Začal jsem ten

<sup>41</sup> Výsledek úsilí zapomenout: „Nové a nečekané může totiž pro ně vzejít i z minulosti – z té, která má pro ně zůstat zamlžená... Nové události mohou být totiž nebezpečnou slupkou, přinášející potencionální riziko toho, že se z nich může kdykoliv vyloupnout minulosť a zničit jejich snahu o zatemnění.“ (Gajdoš, 1999, s. 68)

<sup>42</sup> Je až ironické, jak jednoduše se dá závaznosti takové dohody zprostit: „Já si na žádnou dohodu nevzpomínám.“ (Popel, 2003, s. 51)

<sup>43</sup> Bigsby, 2002, s. 26, v. p.

obličej studovat. Studoval jsem ho kousek po kousku a připadal si, jako bych se díval na cizího člověka. Jako kdybych za ním viděl celej náš rod. Jak kdyby to byla tvář nějaký mumie.“

Vince se postupně proměňuje: „A pak se najdnou jeho obličej změnil. Stal se z něj obličej jeho otce. Stejný lícní kosti. Stejný oči. Stejný nos. Stejný dech. A obličej jeho otce se změnil v tvář jeho dědečka. A tak to šlo pořád dál.“ (tamtéž) I cesta se proměňuje. Stává se z ní rituální pohřeb starého já. Prochází nevědomím, smrtí a proměněn se vrací k plnému vědomí (Orbison, 1984, s. 518). Vince však tuto temnou stránku nepřijímá: „nepodaří se mu sjednotit celé své já – svůj grál.“<sup>44</sup> (Orbison, 1984, s. 516, v. p.). Naopak se plně oddává přitažlivosti nelítostného volání a následujícího rána se s popěvkem americké námořní pěchoty vrací do bludného kruhu rodiny.

Nevrací se však s prázdnýma rukama. Má plnou zásobu prázdných flašek a za doprovodu písně je rozbíjí o protější zeď<sup>45</sup>. Spojuje se zde obraz alkoholu a násilí navíc doplněný o osobní odplatu: „Cože? Kdo to je? Kdo to mluví? Čí je to hlas?“ a válečnou vřavu: „Copak ještě nemáte dost!? Naše sklady munice jsou nevyčerpatelný! (Ukáže na pytel plný láhví.) Máme tu celej arzenál!“ (Popel, 2003, s. 52-53) Vince ztrácí kontrolu sám nad sebou a stává se tak vlastně Dodgeovým dvojníkem. Konečně se stává jedním z „nemužů“ a Dodge mu tak může odkázat rodinné sídlo: „Jdi na to! Převezmi vládu nad domem! Vem’ si celej zatracenej barák! Vem si ho! Je tvůj!“ (s. 54)

Asi jen stěží lze tento výjev pokládat za procitnutí Parsifala či obnovení tradic americké rodiny: „Jsem vrah! Neberte mě na lehkou váhu! Jsem půlnoční škrtič! Polykám celý rodiny na jeden hlt!“<sup>46</sup> (Janská, 1981, s. 91) Jako by v sobě „konečně“ objevil násilí zděděné po dědovi a touhu ovládat po Halie. Překračuje demarkační linii oddělující pomyslné „venku“ a „uvnitř“: „To je za čarou! Verboten! Tohle území je tabu! Žádný to nepřežil, kdo překročil tuhle hranici!“ (Janská, 1981, s. 93) Vince se skrze tuto hranici prořezává loveckým zavíracím nožem: „prichádza na svet rezom,..., uzurpuje moc.“ (Šebesta, 1998, s. 94)

I tato surová scéna postupně nabývá až groteskních rozměrů. Vince odhazuje Bradleyho dřevěnou nohu kamsi do zákulisí. Nemohoucí Bradley se za ní plazí. To vše se děje před zraky mírně podnapilého pastora. Otec Dewis je tak symbol neschopnosti a neefektivnosti organizované víry (Adler, 2002, s. 115) při řešení problémů reálného světa:

<sup>44</sup> Srovnej s: „Stáva sa sebou samým - získava svoj grál - aby sa pochoval zaživa v dome, ktorý práve zdedil, v životnom štýle, ktorý preberá od predkov, v prostredí ubíjajúcom lásku a cit.“ (Šebesta, 2000, s. 96)

<sup>45</sup> Shepard vyloženě nabádá k tomu, aby se na scéně opravdu rozbíjely flašky, nikoliv pouštěl zvukový záznam.

<sup>46</sup> Srovnej s replikou po revizi: „Vrah? Ne, ne, ne. Jak bych mohl bejt vrah, když neexistuju? Vrah je živoucí osoba, která bere život jiný živoucí osobě.... Museli jste si mě s někým splíst.“ (Popel, 2003, s. 53)

„Som tu iba host', Halie. Nevieľ, či mám právo do niečoho zasahovať. Nie sme na cirkevnej pôde. A nepatríte do mojej farnosti, ja mám tichú časť mesta.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 207) Ačkoliv se z počátku snaží diváky a snad i sám sebe přesvědčit o opaku: „Len sa neospravedlňujte, prosím vás. Nemohol by som vykonávať svoju prácu, keby som sa nevedel vyrovnáť so skutočným životom.“ (s. 198)

### 3.3.2 Katarze

*Závěrečné optimistické obrazy úrodnosti a Dodgeovy smrti s sebou podle Bigsbyho přinášejí také spíše hrozbu než naději, jelikož představují „jednu z možných budoucností, v níž se i nadále bude odehrávat fraška/tragédie lidského života“.<sup>47</sup>*

To nás přivádí na samotný závěr celé hry. Vince nejdříve pohřbí Dodge jeho vlastní dekou, bere si jeho čepici a končí na pohovce ve stejné pozici jako vedle ležící Dodge: „Som pokračovateľ rodu. Krv nie je voda. Musím sa postarať, aby to tu fičalo ďalej.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 208)<sup>48</sup> Tragicky ironická proměna se ukončí v momentě, kdy Vince pouze zírá do stropu podobně jako na začátku hry Dodge na televizi a stává se naprosto netečný ke svému okolí: „Po smrti Dodge zaujme Vince uvolněné místo sterilního patriarchy, pokračovatele rodu.“ (Clum, 2002, s. 181, v. p.)

Halie ve třetím dějství ztrácí kvůli kontroly nad situací. Vrací se dobře naladěná v doprovodu otce Dewise, jenže brzy zjišťuje, že se do domu začal „dobejvat sám ďábel“ (Popel, 2003, s. 45) Před otcem zakryje Bradleyho nohu Shellyiným kabátkem a přikryje dekou Dodge, kterému hodí mezi kolena růži s nebývale ironickou, až jízlivou poznámkou: „Nemôžeme jednoducho prestať veriť. Keby sme prestali, zomreli by sme. Nakoniec by sme zomreli.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 200)

Jenže pak nachází rovnocenného protivníka, ženu. Shelly nepodlehne, což zřejmě dodá Dodgeovi sílu. V momentě jeho přiznání se vrací Vince a Halie v něm téměř na první pohled poznává svého vnuka Vincenta. Jenže na šťastné shledání je již pozdě. Vince si doslova probíjí cestu zpět a z „bojiště“ naopak odchází Shelly: „Tu neplatí nijaký rozum. A nič rozumné tu nevidím.“<sup>49</sup> (Ruppeldtová, 2000, s. 203). Dodge ještě odkáže svou farmu do rukou Vince<sup>50</sup>, Tilden dostává část nástrojů a zbytek<sup>51</sup>, včetně desek Benny Goodmana, má

<sup>47</sup> Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 85, v. p..

<sup>48</sup> „[N]emyslí tím však zplození potomka se ženou, nýbrž spojení se s dysfunkční rodinnou historií, především pak s fyzicky a duševně zmrzačenými mužskými členy...“ (Clum, 2002, s. 173)

<sup>49</sup> Divák tak přichází o jediné objektivní svědectví a je vydán napospas nevěrohodným členům rodiny a mírně podnapilému otci Dewisovi.

<sup>50</sup> V tento okamžik je již Vince natolik zapleten do rodinných osidel, že nevidí žádnou cestu ven: „To nemá smysl. Nikam se nedostanem. Pojedem a pojedem a pojedem a budem si myslet, že se odsud vzdalujem, ale stejně se nikam nedostanem.“ (Popel, 2003, s. 54)

posloužit za základ velké pohřební hranice, na kterou „[a]ž budou plameny v nejlepším, nejradši za chladný a bezvětrný noci, hodíte na to moje tělo a počkáte, až shoří na popel.“ (Popel, 2003, s. 55) Rituální pohřeb jak má být. Dodge se vzepřel Halie, přiznává si svou minulost a nikým nepozorován na zemi tiše umírá. Vince mu pak ještě na prsa obřadně složí kyticí růží.

Otec Dewis mezitím odvádí Halie „nahoru“. Marně se snaží přesvědčit Vince, aby ji následoval. Ten se nejdříve zbaví Bradleyho a pak si lehá na kanape a zírá do stropu. Vypadá to, že ani nevnímá příchod Tildena, který se beze slova objeví na scéně. Vrací se „zezadu“ a opět něco přináší. Stoupá po schodech za Halie: „Nohy od kolen dolů má zamazané od bláta, ruce a paže taktéž. V náruči nese tělíčko malého dítěte a hledí na něj. Tělíčko jsou v podstatě jen malé kosti svázané kusem tlející, potrhané a zablácené látky.“<sup>52</sup> (s. 56)

Tento obraz je opět zdvojen. Zaprvé Tilden tělíčko vyhrabává ze země, zatímco Dodge odhaluje svou minulost. Zadruhé v momentě, kdy Tilden kráčí po schodech, Halie opět shora pozoruje zázrak přírody, nezměrnou úrodu: „Vypadá to tam jak v ráji, Dodge.“ (Popel, 2003, s. 56) a nahlas přemýšlí, co to jen mohlo způsobit: „Možno pomohol dážď. Možno to bol dážď.“<sup>53</sup> A možná to bylo něco úplně jiného: „Je to zázrak, Dodge. V živote som nevidela takú úrodu. Možno jej pomohlo slnko. Možno. Možno to bolo slnko.“ (Ruppeltdtová, 2000, s. 210) Po schodech nahoru právě kráčí její „sluníčko“ zřejmě s jejich společným synem v náruči.

*Tilden zmizí nahoře, zatmít.*<sup>54</sup>

### 3.4 Postmodernismus<sup>55</sup>

*[J]e dobré si povšimnout, že jak svět zobrazený v této rodinné hře, tak i způsob, jakým je tento svět zobrazen, společně sdílejí jisté postmoderní rysy.*<sup>56</sup>

*Pohřbené dítě* končí a zanechává více otázek, než nabízí odpovědí. Co se stane s Vincem? Halie na něj mluví, jako by byl Dodge, a na polích najednou vidí neuvěřitelnou úrodu, která tam ještě včera přece nebyla. Co řekne Halie Tildenovi, až vejde k ní do pokoje,

---

<sup>51</sup> Tento zbytek je překvapivě rozsáhlý. Možná připomínka bohatších časů dávno minulých.

<sup>52</sup> „[T]yto kosti nevlastního bratra se propojí s „tváří mumie“, kterou Vince zahlédl v čelním skle.“ (Adler, 2002, s. 118, v. p.)

<sup>53</sup> Zde se tedy kruh uzavírá, viz úvodní báseň od Pablo Nerudy „Kým padá dážď brušíek tvojich prstov, / kým padá dážď tvojich kostí“ (Ruppeltdtová, 2000, s. 160) či úvodní slova Halie: „Vieš, z čoho to máš, však? Prší! Počasie je na vine.“ (161)

<sup>54</sup> Popel, 2003, s. 57.

<sup>55</sup> „Některé hlavní rysy postmoderní fikce zahrnují: časovou neuspořádanost, narušené vnímání času, všudypřítomný a bezúčelný pastiš, zvýraznění slov jako fragmentů materiálních znaků, volnou asociaci myšlenek, paranoii, bludné kruhy či znejasnění hranice mezi logicky oddělenými rovinami diskurzu.“ (Lewis, 2001, s. 123, v. p.)

<sup>56</sup> Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 88, v. p.

kde na stěnách stále ještě visí vzpomínky na onu zářnou minulost „bezčasí“: pravý americký sen, o kterém si však mohou nechat jen zdát!

Hra nemá ani viktoriánský, klasicky uzavřený, ani moderní, tradičně otevřený konec. Konec je totiž typicky postmoderní. Jako by se nám vracel obraz onoho prvního vážného narušení realistického stylu celé hry (Ruppeldtová, 2000, s. 167):

DODGE: Pekná kukurica.

TILDEN: Najlepšia.

DODGE: Hybrid?

Podle Hooti a Shooshtarianové (2010, s. 22) zní definice postmoderního závěru takto: „Konce postmoderních prací jsou hybridem těchto dvou.“ Konec je zároveň otevřený i uzavřený, „mnohvrstevnatý, či kruhový“ (2011, s. 86) Jistě si dokážeme představit čistě otevřený konec, kdy s odchodem Shelly, jediné hodnověrné postavy, končí celá hra. Zároveň není jistě nemožné představit si šťastný uzavřený konec, což dokonce někteří kritici činí: „Protože Vince je „reinkarnace pohřbeného dítěte“ (205), poslední scéna představuje rituál znovuzrození, ve kterém se Vince stává vzkříšeným duchem kukuřice“ (Orbison, 1984, s. 519, v. p.).

Ale většinou se shodují na tom, že závěr vyznívá pokud ne přímo pesimisticky tak přinejmenším ironicky: „To, co Bradley [sic] nazval „rájem“ zůstává neoddiskutovatelně postapokalyptickým, padlým světem. Stejně tak vlastní konec hry, ačkoliv jsou zde určité protichůdné náznaky, zůstává nemilosrdně ironický, temný spíše než zářný.“ (Adler, 2002, s. 119, v. p.) Přestože se může zdát, že na povrchu vládne plodnost, příroda se oživila, o rodinných vztazích to říci nelze. Zde i nadále vládne sterilita, a to hned na několika úrovních: „Ve skutečnosti je souboj mezi tvořivou a ničivou silou v tomto příběhu zcela ztracen.“ (Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 85, v. p.)

Vinceova cesta končí na začátku kruhu, z něhož není úniku: „Vince si uvědomí, že život je jen stále opakování téhož bez jakéhokoliv smyslu, pouhá rekonstrukce bez dalšího účelu (Bigsby, 2000, s. 185, v. p.) Rozbitím mýtu o Kukuřičném králi a parodií cesty za svatým grálem přichází divák o jakoukoliv možnost dobrat se konečného smyslu celé hry. To však neznamená, že Tildenův poslední výstup (o to méně celá hra) je nesmyslný: „Núti ho vnímat' dielo v jeho celosti, akoby naraz a intuitívne, ako tragikomické, absurdno-groteskné podobenstvo o človeku v prostredí, ktoré by mu malo byť najprirodzenejšie - v rodine.“ (Šebesta, 1998, s. 95)

Abychom pochopili toto podobenství, musíme nejdříve překonat nekonečné americké pláne, navštívit bezpočet motelů a skončit v přívěsu na kraji pouště.

*Jedeme až do Novýho Mexika. Podívat se za jeho otcem. Jeho otec tam prej někde žije.  
V přívěsu nebo tak něco.*<sup>57</sup>

### 3.4.1 Smysluplnost koláží

*[Z]aměřuje se na jeho pozdější hry a popisuje Sheparda jako postmodernistu, který  
vyvinul nový druh realismu jako výzvu přežitému naturalistickému myšlení...*<sup>58</sup>

Než se však na tuto cestu společně vydáme, podívejme se na celou hru ještě z jiného úhlu pohledu. Společně s Noorbakhshem Hootim a Samaneh Shooshtarianovou zkoumejme jednotlivá sklíčka kaleidoskopu a pozorujme, jak se pomalu vytváří impozantní postmoderní koláž plná nejednoznačností, nejistot, roztříštěnosti a náhlých zvratů zasazená do času bezčasí. Máme před sebou zdánlivě klasické<sup>59</sup> rodinné drama zasazené do realistického prostředí, které však soustavně narušují surrealistické (či superrealistické) a symbolické prvky. Jedním z nejdůležitějších prvků celé koláže je humor, kdy diváci nechápavě sledují často až nemístné výjevy proměňující tragédii ve frašku, kdy nám úsměv zamrzá na rtech. Máme zde co dočinění s tzv. „melted realism“ neboli se: „zdanlivým realizmem, který je efektivně narušovaný surrealistickými a grotesknými prvky, takže tiež možno hovoriť o realizme ak nie „roztavenom,“ tak prinajmenšom „rozriedenom.“ (Šebesta, 1998, s. 72)

V této směsi nesmíme opomenout ještě jeden literární žánr: „specifický druh americké neogotiky“ (Adler, 2002, s. 111, v. p.). Podle Stephena J. Bottomse Shepard v *Pohřbeném dítěti* používá, či spíše ke svým účelům zneužívá prvky „gotického stylu“: groteskní výjevy, častá narušení nastoleného řádu, nejasná časová posloupnost, neurčitost identity postav a konečné zmrtvýchvstání (Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 83). Samotný závěr pak lze vnímat v temně gotickém vyznění, kdy ostatky pochovaného syna doslova zúrodnily dlouhé desetiletí neobdělávanou půdu. Jakoby ozvuk verše z básně T. S. Eliota: „To tělo, jež jsi loni zasadil u sebe na zahradě, / vzklíčilo již? (Adler, 2002, s. 119, v. p.)

Značná „kolážovitost“ a nesmírná komplikovanost celého díla neodvratně vedou k dalšímu typickému rysu postmoderny, k „nesrozumitelnosti textu“ (Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 85). Nejen v každodenním životě, ale i v uměleckém díle stále znovu a znovu pátráme po nějakém hlubším smyslu. Toužíme po pochopitelnosti a přesnosti, „naproti tomu postmodernismus se často snaží uchopit vše, co se definicím a jejich postupům vymyká, a oslavuje to, co jim odporuje nebo je ničí.“ (s. 77, v. p.) V tom je Shepard nepopíratelným mistrem. V *Pohřbeném dítěti* narážíme na roztříštěné obrazy, které se o sebe navzájem dále

---

<sup>57</sup> Popel, 2003, s. 21.

<sup>58</sup> Abbotson, 2002, s. 303, v. p.

<sup>59</sup> Viz závěrečný odstavec v úvodu kapitoly 3.

tříští, místo aby se doplňovaly. Jednotlivé repliky a celé dialogy nám mnoho nepomáhají, často je tomu právě naopak: „Tato vlastnost má však kořeny v jiné postmoderní technice psaní nazvané „alegorický impuls“.“ (s. 85, v. p.)

To vše má za následek, že se čtenář při prvním čtení mnohokrát v textu ztrácí a jen postupně objevuje další a další skryté vrstvy<sup>60</sup>. Divák je často odkázán jen na jediné představení, nevrátí-li se do divadla raději ještě podruhé či potřetí. Výhodou je možnost vnímat dílo všemi smysly v jeho celistvosti. Není totiž cílem interpretovat jednotlivé scény odděleně, ale vytvořit jednotný, i když stále se proměňující obraz. Celkový zážitek nás tak vede k poznání, že pravda a realita jsou pojmy čistě subjektivní a osobní. Možná tedy nakonec, společně se Shelly, dospějeme k závěru, že zde zkrátka rozum neplatí, že zde žádné rozumné východisko není. A tento závěr není o nic horší ani lepší než kterýkoliv jiný.

*Protože Shepardovy hry neposkytují definitivní závěr, na který je publikum u divadelního realismu tradičně zvyklé, vybízí nás k mnohvrstevnaté interpretaci – jako alegorické ztvárnění životních zkušeností, jako symbolické skladby, jako mytické konstrukce.*<sup>61</sup>

### 3.4.2 Jazykové prostředí

*Shepardov jazyk je velmi živý a plastický, v básnickosti přesný a vecný, dokáže intenzívně evokovat zmyslové obrazy.*<sup>62</sup>

Tato nesrozumitelnost však neklade velké nároky jen na diváky či případné čtenáře. Stejnou, ne-li větší měrou dopadá i na herce, kteří se často nemají čeho chytit. Postavy jsou zdánlivě vyprázdněné a na první pohled postrádají jakýkoliv hlubší smysl vlastního já: „[Shepardovy postavy] neustále ztrácejí, ničí a znovu vytvářejí své identity, které se však nakonec vymknou jejich kontrole“ (Abbotson, 2002, s. 303, v. p.) Jako by stále procházely jakýmsi vnitřním šokem, jako by byly vykresleny jen jejich vnější obrysy: „Autor nevenuje pozornost charakterové drobnokresbě, postavy sú nahodené základnými ťahmi ako na expresionistickom obraze, ale pripomínajú aj zjednodušenú kresbu komiksov.“ (Šebesta, 1998, s. 96) Stejně jako jednota a těžiště celé hry se ztrácejí i souvislosti konání postav. Jediná jejich jistota spočívá paradoxně v pocitu ztráty, neustálého ohrožení, úzkosti a napětí. (Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 83)

<sup>60</sup> Při prvním čtení jsem na konci druhého dějství stále ještě netušil, jaká, jestli vůbec, je spojitost mezi názvem a samotnou hrou.

<sup>61</sup> Adler, 1999, s. 116, v. p.

<sup>62</sup> Šebesta, 1998, s. 99.

Tento rys není specifický pro *Pohřbené dítě*. Vše je úzce svázané jak s postmodernismem, tak i Shepardovou notoricky známou „teorií herectví“, kterou nalezneme v poznámkách k jeho o dva roky starší hře *Andělské město* (in Šebesta, 1998, s. 60):

„Namiesto predstavy uceleného charakteru, do ktorého sa herec ponára, s logickou motiváciou jeho konania, je potrebné uvažovať o rozbitom celku, s kúskami a útržkami charakteru oscilujúcimi okolo ústrednej témy na princípe koláže alebo džezovej improvizácie. To nie je to isté, ako keď herec vystupuje vo viacerých navzájom odlišných úlohách, ale väčšmi sa to podobá miešaniu mnohých podtextových prvkov, ktoré herec spája prostredníctvom svojej intuície a zmyslov a tak vytvára svojrázny druh hudby a maľby v priestore bez toho, aby pociťoval potrebu komplexne intelektuálne postihnúť charakter postavy.“

A právě v tom spočívá specifičnost Shepardových postav. Odraz životního snu stát se rokovou hvězdou se promítá i v jeho teorii hraní. Každá postava má vlastní motiv, svoji melodickou linku a z ní vytváří stále nové a nové variace. Slovy samotného Sama Shepada: „Myslím, že povaha je něco, s čím se nedá nic dělat, je to jako osud. Je to zcela zásadní... Myslím, že povaha je základní směřování, které nemůže být... ve své podstatě změněno. Je to jako stavba našich kostí, krev, která nám proudí v žilách.“ (Murphy, 2002, s. 125, v. p.) Podobně jako nemůže Vince uniknout zděděným genům, nemohou se ani postavy výrazně odchýlit od svého základního motivu.

Celou hru pak můžeme přirovnat k jamování několika postav, které ne vždy souzní a často ani nenavazují jeden na druhého: „Shepardovy [především rané] hry jsou „zjevením“ propojených monologů, jež se různě proplétají a prolínají, ale nikdy se nezmění v opravdový dialog.“ (Bosch, 2009, s. 165) O to těžší je však udržet základní tóninu a vzájemné sladění všech nástrojů. Šebesta (1998, s. 98) přirovnává *Pohřbené dítě* k symfonii, „v ktorej sa mieša džez a moderná vážna hudba, niečo na spôsob Mahavishnu Orchestra.“ Hra udržuje svou plynulosť, ale střídají se v ní různé žánry, tóniny i melodie. Tyto přechody nejsou postupné, nýbrž se navzájem překrývají a ironizují, či přímo parodují: „akoby sa prelínali a navzájom rušili dve melodické pásma, jedno harmonické a druhé výrazne disharmonické.“ (tamtéž) Výsledná zvuková kulisa rozhodně není lehce stravitelná, o to však může být více osvobozující, když se jí divák intuitivně poddává, aniž se snaží proniknout za jednotlivé akordy a stupnice. Pod zdánlivě převládajícím chaosem pak možná najde nečekanou harmonii vyjadřující: „radost, beznaděj i převládající nejistotu obklopující naši existenci i veškerou snahu jí porozumět.“ (Hall, 2002, s. 251, v. p.)



Podobnou symfonii nacházíme i v řeči postav. Postavy často mluví jen pro to, aby mluvily. Celé to výstižně charakterizuje Dodge: „Čo to hovoríš? Vieš vôbec, čo hovoríš? Alebo hovoríš len preto, aby si hovoril? Aby ti nevyschlo v ústach?“ (Ruppeldtová, 2000, s. 179)<sup>63</sup> O to důležitější je však tempo a rytmus jednotlivých promluv pro celkovou harmonii: „Rád sleduju jazyk a vnitřní rytmus dané hry, a to vše je pro mě přímo spojeno s hudbou... I dialog je melodický... Myslím, že je to velmi úzce propojeno s hudbou, celá ta rytmická stavba.“ (Shepard in Bigsby, 2002, s. 22, v. p.) Slova někdy znamenají méně než tón, hlasitost a rytmus promluvy, což se projevuje obzvláště v delších monolozích. Shepard nachází svůj zdroj inspirace jak v beatnickém způsobu psaní Gingsberga a Kerouaca, tak i v malířských dílech Jacksona Pollocka a jazzových improvizacích (Bottoms, 2002, s. 41).

Postavy se navíc bojí ticha stejně jako samoty, jen mluvení jim dává pocit existence. Jenže komunikace je sama o sobě velice nebezpečná. Neustále hrozí riziko, že nějaké slovo spustí vzpomínky na minulost, „protože i běžné *slovo* „*kukuřice*“ se může stát klouzačkou do minulosti“. (Gajdoš, 1999, s. 68) Chceme-li dále rozvíjet tuto metaforu, můžeme pokračovat v citaci: „Témata dialogů lze přirovnat k ‘bublinám plujícím po hladině řeky’, odtržené od jakéhokoli jiného kontextu, tzn. postavy mluví jenom o „bublinách“, a nezmiňují se o vodě, o řece, na které bubliny plavou.“ (tamtéž)

Jediné řešení, jak tomuto „sklouznutí“ zabránit, je změnit minulost. Vytvořit si fiktivní minulost, uvěřit vlastním mýtům. Uvěřit tomu, že není co skrývat, protože žádné tajemství neexistuje, že realitou je hrdina Ansel s puškou v jedné a s basketbalovým míčem v druhé ruce. Tento způsob však nemůže fungovat navěky, jelikož je zvenčí snadno rozpoznatelný: „Viem, že máte tajomstvo. Všetci máte tajomstvo. Také tajomstvo, až ste presvedčení, že sa ani nikdy nestalo.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 204) Metaforu pohřbené minulosti pak lze rozšířit z jedné odloučené rodiny kdesi na americkém středozápadě, v níž se model šťastného rodinného schématu rozpadl na tisíc kousků, na rozklad života v americké patriarchální společnosti jako celku. Tato společnost je ovládaná „jazykovými hrami politického diskursu“, v němž se realita vytváří prostřednictvím hromadných sdělovacích prostředků: „Pochmurné a nejednoznačné konce mají své kořeny také ve snaze rodiny popřít existenci postmoderních životních podmínek a její důvěry v mýty a fantazie, kterými ji neustále zásobují média“ (Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 88., v. p.)

Abychom tuto kapitolu neskončili obrazem zkázy, dodejme ještě jednu klíčovou charakteristiku nejen této hry. Přestože Shepard podává frustrovaným spoluobčanům surovou

---

<sup>63</sup> Srovnej s: „Výsledkem samoučelného mluvení jsou prázdné a fragmentované rozhovory.“ (Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 83, v. p.)

realitu poměrně nevybíravým způsobem, nesnaží se jim kázat či někoho odsuzovat. Naopak své poselství sděluje poutavou a zábavnou formou: „Na Robinsonově hodnocení je tak strhující, že si je vědom zásadní vlastnosti pronikající do celého Shepardova díla, a to touhy pobavit.“ (Hall, 2002 s. 250)

Zásadní otázka pro následující kapitoly tedy zní, zda je toto poselství jazykově a hlavně kulturně převoditelné, zda není svými kořeny tak úzce spjato s americkou půdou, že jakýmkoliv přenosem dojde k dramatické (v doslovném i přeneseném smyslu slova) ztrátě.

*[Shepard] vepsal sám sebe i své postavy do širšího kontextu, který přispívá k rozvoji celonárodního uvědomění i k lepšímu porozumění tomu, co skutečně tvoří „americkost“ amerického dramatu<sup>64</sup>*

### 3.4.3 Americké dědictví

*U mnoha amerických dramatiků vyvolává konfrontace katarzi, katarze porozumění, ..., což představuje první krok na cestě k duševnímu uzdravení.<sup>65</sup>*

Shepard samozřejmě není prvním a bezpochyby ani posledním americkým dramatikem, který se rozhodl zpracovat téma rodiny a amerického snu s prvky klasických her. V *Pohřbeném dítěti* nalezneme množství odkazů na dřívější hry, což je opět jeden z charakteristických znaků postmoderního dramatu. Účelem však není napodobovat, spíše jde o další zpracování tématu, případně o jeho manipulaci. Vzniká tak pestrá mozaika, jež vedle sebe staví řecké mýty, postupné odhalování tajemství z minulosti a Ibsenův<sup>66</sup> či Strindbergův biologický determinizmus a také řadu aluzí na nejednu více či méně známou anglicky psanou divadelní hru. Autor vše dále prokládá mytologií amerického Západu a přidává i silnou dávku mystifikace (Šebesta, 2002, s. 137).

Celková struktura hry nezapře svou inspiraci v *Návratu domů* („Homecoming“) od Harolda Pintera – krutý groteskní příběh o rozpadu rodinných vztahů a zklamaných očekáváních. Tilden i Vince se vrací domů, ale očekávání se zdaleka nenaplnují, celý svět se boří přímo před očima a „vetřelec“ Shelly je stále více a více zatahována do temných rodinných vazeb. Dle Hooti a Shooshtarianové (2011, s. 82) u Pintera navíc nalézáme i možné vysvětlení, či předobraz Bradleyho sexuálního útoku na Shelly, a to v podobě Stanleyho

---

<sup>64</sup> Roudané, 2002a, s. 6, v. p.

<sup>65</sup> Roudané, 2002a, s. 1, v. p.

<sup>66</sup> Vliv Ibsenovy hry *Strašidla (Přízraky)* („Ghosts“) nejen ve spojitosti se závěrečnou slovní hříčkou „sun/son“ viz Thomas Adler: „Ghosts of Ibsen in Shepard's *Buried Child*,“ *Notes on Modern American Literature*, 10.1 (1986).

neúspěšného pokusu o znásilnění Lulu během oslavy narozenin<sup>67</sup> ve stejnojmenné hře *Oslava narozenin* („The Birthday Party“).

Využití alegorie nás podle Hooti a Shooshtarianové přivádí k dalšímu americkému autorovi Arthuru Millerovi. Ve *Smrti obchodního cestujícího* („Death of a Salesman“) sledujeme neblahý osud slibně se rozvíjejícího života Biffa Lomana. Vidíme živé obrazy z minulosti, kdy ještě Biff se svým bratrem chodili ve svetrech s logem školy, i minulé události, jež se však nikdy nestaly. Přesto Christopher Bigsby (2002, s. 20) tvrdí, že spíše než k této hře a jejím morálním a společenským otázkám se *Pohřbené dítě* vztahuje k *Návratu domů* a též k Eugene O’Neillovi a jeho *Touze pod Jilmy* („Desire Under the Elms“).

Přítomnost jilmů je dokonce uvedena i v úvodních scénických poznámkách a jako by předznamenaly směřování celé hry: „Za terasou vidíme temné obrysy jilmů.“ (Popel, 2003, s. 2) Opakuje se zde téma incestu s odkazem na klasické mýty i s násilnou vraždou novorozence. Dokonce i skutečnost, že se Abbie snaží přesvědčit Ephraima, že dítě je jeho, zatímco všichni okolo vědí: „Chtělo to předstírat, že jsem jeho otec. Chtělo to, abych tomu věřil. I když všichni kolem věděli, jak se věci maj.“ (s. 52) Toto tajemství, na kterém je celá hra postavená a které se tak postupně a bolestivě dozvídáme, zrcadlí Maryino odhalení na konci O’Neilovy *Cesty dlouhým dnem do noci* („Long Day’s Journey Into Night“). Carol Rosenová (2004, s. 130, v. p.) naopak věří, že: „Způsob, jakým se v *Pohřbeném dítěti* pracuje s oním tajemstvím, se více podobá tajemství v Albeeho *Kdo se bojí Virginie Woolfové*.“

Je tedy očividné, že Shepardova originalita nespočívá ve výběru tématu či v jedinečnosti formy. Jeho specifičnost můžeme vysledovat ve způsobu, jakým všechny prvky skloubí v jeden celek pomocí „jazzové symfonie“: „Tomuto projektu pomáhal razit cestu tím, že snoubil radikální záměry s tradiční formou.“ (Adler, 2002, s. 121, v. p.) Právě tyto ambice jsou základem celé hry. Shepardovi nejde o přehrávání starých mýtů či o předělání úspěšných her, snaží se nám něco sdělit.

### 3.5 Sam Shepard a Pohřbené dítě

*Jelikož se odehrává v jednoduše identifikovatelném prostředí americké farmářské rodiny s důrazem na univerzální problémy, rozčarování z amerického snu a tradičního patriarchy, daří se Pohřbenému dítěti zachytit všeobecnou frustraci Američanů.*<sup>68</sup>

Stejně jako si Shepard přál u svých raných her, můžeme i *Pohřbené dítě* zasadit do kontextu nejen doby a místa svého vzniku, ale i autorovy celkové tvorby a životního náhledu.

---

<sup>67</sup> Taktéž na konci druhého dějství.

<sup>68</sup> Hooti a Shooshtarian, 2011, s. 88., v. p.

První stránka je autobiografická. Skutečnost, že otec nepoznává svého syna, není u Sheparda zas až tak překvapující. Podobná situace se opakuje i v *Nebožtíku Henry Mossovi* (Popel, 2006, s. 51):

Henry (*k Earlovi*): Co si to, sakra, dovoluješ, stát mi ve dveřích? Kdo, k čertu, jseš?

Earl: Jsem tvůj nejstarší syn. To jsem.

Podle Roudaného (2002c, s. 281) je to stejně autobiografická scéna jako rozbité dveře a okna: „Odrazu sa sklenenými verandovými dverami vrúti Vince, vyvalí ich z pántov.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 205) Mírné násilí proti ženám v podání Vince a Bradleyho je pak spíše symbolické: „Vince ji chytne za ruku. Chvilku se přetahují“ (Popel, 2003, s. 26) Podobně není ani nic překvapujícího na Tildenově útěku, snad jen že nekončí v Mexiku: „Do Mexika? Jo. Tam utíká každej, že? Tam je plno těchle mistrů v utíkání.“ (Hábová, 1985, s. 88), ale již v Novém Mexiku. V revidované verzi pak ještě Shepard doplní menší detail: „Jeho otec tam prej někde žije. V přívěsu nebo tak něco.“ (Popel, 2003, s. 21) A nepřekvapí ani smrt v ústraní mimo veškerou pozornost.

Jsou zde však i další podobnosti, již spíše symbolického než biografického rázu. Alkoholismus a podezřívavost se v obou hrách snoubí v podobě „ukradené“ whisky: „Měl jsem tu někde flašku. Neodnes jsi někam mou flašku, že ne.“ (Popel, 2006, s. 37) Jídlo zas představuje odmítnutá polévka, a to jak u Henryho: „Nechci žádnou zasranou polívku! Co si to dovoluješ? Takhle sem vtrhnout s polívkou?“ (Popel, 2006, s. 50), tak i v případě Dodge: „Vejvar! Nechci žádnéj zatracenej vejvar! Dej to okamžitě pryč!“ (Popel, 2003, s. 40) Celou filozofii stručně a příhodně shrnuje otec v povídce *Uvidíme se ve snu*: „Jídlo je jen pro živé!“ (Shepard, 1997, s. 147, v. p.) a Conchalla v *Nebožtíku Henry Mossovi*: „Mrtví nejedí polívku“ (Popel, 2003, s. 50)

Přestože spotřební způsob života a především reklamní průmysl nehrají v *Pohřbeném dítěti* téměř žádnou roli (tedy kromě Dodgeova ustavičného lpění na oněch dvou symbolických dolarech z kuchyňského stolu, které mu Vince „ukradl“, stejně jako taxikářova neodbytnost při inkasování jízdného<sup>69</sup>), nabízí se velice zajímavá otázka záhadných peněz od vlády. Zatímco Henry si odjíždí užít značný obnos peněz kamsi taxíkem: „To jsou krvavý prachy, pane Taxi. Krvavý prachy z druhý světový. Víš, kolik šikmookejch kvůli nim zařvalo?“ (Popel, 2006, s. 39)<sup>70</sup>, Dodge na své peníze stále čeká a podle všeho se ani nedočká: „Ansel by se o nás postaral. Postaral by se o to, aby nám zaplatili.“ (Popel, 2003, s. 11)

<sup>69</sup> „Nesnažíš se pomoci. Jde ti jen o svý prachy! O svý všivý prachy!“ (Popel, 2006, s. 49)

<sup>70</sup> Srovnej s dohady Earla: „Co já vím? Z fondu veteránů? Vládní penze? Myslím, že vždycky dostával tyhle šeky a pak je šel rozfofrovat.“ (Popel, 2006, s. 15)

K pochopení této Haliiny nenápadné poznámky musíme vzít v úvahu místo a čas děje. Jsme na americkém středozápadě ve farmářské rodině a všichni mají ještě v živé paměti ropnou krizi a následnou stagflaci z poloviny sedmdesátých let. Ale abychom zjistili možný původ peněz, je nutné jít ještě více do minulosti. Dodgeova pole jsou neosetá již dobrých čtyřicet let: „Neroste tam už od roku devatenáct set třicet pět! To bylo naposled, co jsem ji tam zasadil!“ (Popel, 2003, s. 8) To nás přivádí k další, ještě větší ekonomické krizi, k Velké hospodářské krizi z 30. let, která nesmírnou měrou ovlivnila americké zemědělství<sup>71</sup>. V roce 1933 vláda přijímá Zákon o regulaci zemědělství („Agricultural Adjustment Act“), v jehož rámci se farmářům vyplácí dotace i za to, že svá pole nechají ležet ladem. Protože pro Halie je Ansel hrdina, dokázal by dozajista tyto peníze od vlády dostat a postarat se tak o své rodiče.

Podobně působí i poznámka Shelly: „Vinci, proč nepřespíme v motelu a ráno se sem nevrátíme? Mohli bysme se v klidu nasnídat a osprchovat.“ (Popel, 2003, s. 22) V kultuře, kde je motel přirozenou součástí dlouhých cest, lze pochopit její touhu utéci do známého, v podstatě druhého domova, který nabízí vše, co člověk potřebuje: jídlo a sprchu. Nesmírně bohaté asociace vzbudí i zdánlivě nevinná poznámka na začátku druhého dějství: „Kde je mlíkář a kde malý psík? Ako sa ten psík volá? Spot. Spot a Jane. Dick a Jane a Spot.“ (Ruppeltdová, 2000, s. 176) Stejně jako u ilustrací Normana Rockwella nalézáme na obálce jedné z čítanek smějící se děti a podtitul hlásá: *Radostná dobrodružství s Dickem a Jane* („Fun with Dick and Jane“<sup>72</sup>). Tyto dvě postavy doprovázely americké děti od první do osmé třídy (postupně se z důrazu na čtení „Učíme se číst“ přechází k obsahové stránce: „Učíme se čtením“) od třicátých do sedmdesátých let.

Opět zde narážíme na neustálý Shepardovský rozpor mezi usmívajícími se tvářemi na obálce či na fotkách a realitou často posmutnělých školáků v lavicích (Adler, 2002, s. 114): „Shepard však neustále podkopává tento mýtus americké nejužší rodiny, jak je zobrazován v masové kultuře tím, že ukazuje nesoulad mezi skutečností a představami. Máme před sebou rodinu, která popírá sama sebe a žije v atmosféře rozkladu.“

Sedmdesátá léta navíc nebyla jen obdobím ropných krizí, ale i zvýšeným odporem vůči válce ve Vietnamu, která pak v polovině sedmdesátých let končí. Je to opět čas návratu „našich chlapců“, kteří však již nejsou chlapci a spontánní návrat do „normální“ společnosti je pro ně téměř nemožný: „A pomalu se začínají vzdalovat dále a dále a dále – vzdalují se od rodiny, vzdalují se od společnosti.“ (Shepard in Roudané, 2002b, s. 71, v. p.) Namísto hrdinů se často vrací „uzlíčky nervů“ a jedinou pomocí je alkohol. Dodge zcela „výjimečně“

---

<sup>71</sup> Tato situace představuje vděčný námět pro nejeden román, viz například *Hrozny hněvu* od Johna Steinbecka.

<sup>72</sup> Stejnojmenný film byl natočen v roce 1977 a opět v roce 2005 s Jimem Carreym v hlavní roli.

nepůsobil jako bojový pilot ve druhé světové válce, nebo o tom alespoň nevíme, a tak je válka přítomna alespoň prostřednictvím tajuplného Ansel.

Ansel je zde „padlý“ symbol amerického úspěchu. Halii mu posmrtně věští nesmírné úspěchy, a to jak finanční: „Byl z nich nejchytřejší. Moh nám vydělat kupu peněz. Obrovskou spoustu peněz.“ (Popel, 2003, s. 11), tak i sportovní: „Ansel hrál basket líp než kdokoli jinej a ty to dobře víš! Byl v univerzitním výběru snů!“ (Popel, 2003, s. 46) a potenciálně i hrdinské činy ve válce: „Voják. Moh’ klidně dostat medaili. Mohli ho vyznamenat za hrdinství.“ (Popel, 2003, s. 11) Proto si v rodném městě zaslouží odpovídající poctu. Nestačí jen malá pamětní deska, je třeba přímo: „Velkou vysokou sochu Ansel, jak v jedný ruce drží basketbalovej míč a v druhý pušku.“ (Popel, 2003, s. 12) Adler (2002, s. 121, v. p.) k tomu dodává: „Sportovní a válečná zdatnost se tak stávají dvěma způsoby, jak lze v Americe změřit něčí mužnost. V Pohřbeném dítěti se však ukazují oba jako prázdné pojmy zbavené jakéhokoliv hrdinství.“

Nejenže se z basketbalu a sportu obecně namísto morálního soupeření stává „sprostá a zákeřná hra“ (Popel, 2003, s. 46) plná krve, drog a ženských, což je pro Halie „znamení doby, v jaký dneska žijem“ (s. 47), ale samotný Anselův konec je zcela neslavný, leč o to příhodněji „američtější“. Končí totiž jak jinak než v motelovém pokoji: „[p]ro člověka takovýho formátu není patřičný umírat v motelovém pokoji.“<sup>73</sup> (s. 11) Podobně ironická, paradoxní až téměř nepatřičná je i scéna, kdy se ožralý Vince na začátku třetího dějství vrací s hymnou americké námořní pěchoty na rtech (a se zásobou munice v hnědém papírovém sáčku). Dle Adlera (2002, s. 120) je zde opět jasný odkaz na americkou expanzionistickou doktrínu zjevného předurčení: „Od palácov Montezumu po pobřeží Tripoli. Vybojujme všechny bitky na zemi aj na mori.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 205)

Na rozdíl od pozdějších „politických her“<sup>74</sup>, rodinné hry nemají otevřeně politický náboj, ale náznaky například v Henryho řeč: „Sloužil jsem své vlasti. Házel jsem bomby na úplně cizí lidi! Dřel jsem jak mezek na naprostý idioty. Platil jsem daně.“ (Popel, 2006, s. 51), jsou více než zřetelné. Shepard k tomu poznamenává (Šebesta, 2000d, s. 304):

„Ludia hovoria o politickom uvedomení ako o čomsi, čo si môžu zvolit’ rozumom – že môžu zmenit’ svoj spôsob myslenia, a zrazu sú politicky uvedomelí. Podľa mňa, a zvlášť v Amerike, angažovanosť vyviera z emocionálneho kontextu... Ale ja nezastávam žiadne politické teórie, ak máte toto na mysli.“

---

<sup>73</sup> „Můžeme-li věřit Haliinu zaslepenému blouznění, stal se obětí mafiánů poté, co se oženil s katoličkou.“ (Adler, 2002, s. 121, v. p.)

<sup>74</sup> Viz například v úvodu 2. kapitoly zmíněný *Bůh pekla*.

To nás přivádí k poslednímu velkému tématu, a to otázce identity – člověka, muže, Američana. Nefungující rodina zde do určité míry zastupuje rozpadající se pocit sounáležitosti celé Ameriky, i když jde podle Sheparda vlastně jen o shodu náhod (Roudané, 2002b, s. 72, v. p.): „Začnete s „postavou“ a jak se postupně utváří, možná na sebe nabalí některý z těch významů. Rozhodně si ale nemyslím, že hned od začátku víte: „OK, tak z téhle postavy otce vytvořím symbol Ameriky“.“ Postavy tak jsou formovány nejen osobními těžkostmi a zkušenostmi, ale i kulturou a především prostředím. Otec je často do té míry „vyhořelý“, že již nemá ani sílu předstírat život, natož se pak s někým přátelit: „Čas navlíct mrtvolu do gala! Trochu jí upravit uši! Trochu jí načínat ksicht! Se divím, žes mi rovnou nepřilepila do koutku huby lulku!“ (Popel, 2003, s. 6)

Jedinci musí dokazovat přináležitost k rodině jako Vince či dokonce vlastní existenci jako Henry: „Na to, abych dokazoval, že jsem živej, jsem už příliš starej.“ (Popel, 2006, s. 51) Zároveň však zpochybňují svou minulost jako Dodge: „To nejsem já! To jsem nikdy nebyl já! Tohle jsem já. Tady to. Člověk, kterej sedí celou dobu před tebou. Všechno ostatní je podvrh.“ (Popel, 2003, s. 42)<sup>75</sup> Někdo sice může zmizet: „Ne. Protože to není možný, ne? Je to snad možný? Jen tak – zmizet?“ (Popel, 2006, s. 67), „To maličký mrňavý dítě zkrátka zmizelo. Není to nic těžkýho. Bylo děsně malý.“ (Popel, 2003, s. 37), ale před rodinou se ukrýt nelze. Přitažlivost je silný soupeř a na scénu se vrací i beze stopy zmizelí lidé, potažmo děti: „Co se s tebou včera stalo, Vinci? Kam jsi zmizel?“ (s. 55)

I v *Pohřbeném dítěti* nalézáme vzájemně propojené osobnosti. Nejčastější případ bratrů je zde zastoupen prostřednictvím Tildena a Bradleyho: „Zde máme další bratrskou dvojici symbolicky rozpolcenou mezi pasivní a agresivní, milující a nenávistné, plodné a sterilní.“ (Clum, 2002, s. 180, v. p.) Ale toto rozdvojení je potlačeno ve prospěch protikladu mužského a ženského. Typicky „sterilní“ patriarcha Dodge je doplňován charakteristicky „plodnou“ hlavou rodu Halie, která má příznačně první i poslední slovo<sup>76</sup>. Ale nejdůležitější souboj svádí Vince a Shelly. Dochází též k oblíbenému Shepardovu triku, k výměně rolí: „Postavy se během hry promění ve své protějšky.“ (Harper, 2004, s. 20)

Na začátku vidíme poblázněnou Shelly<sup>77</sup> a racionálně uvažujícího Vince, na konci čelí pragmatická Shelly nezvladatelnému Vinceovi. V kontextu Shepardova díla tušíme, že Vince by mohl rodinu zachránit. Vrací se totiž domů, ke svým kořenům, až téměř „do kuchyně“, i když ta zůstává naším zrakům skryta kdesi v zákulisí. Jenže Vince není schopen čelit skutečné rodinné minulosti a místo aby se alkoholu, násilí a nic neřešícím útěkům postavil

<sup>75</sup> Srovnej s Henry Mossem: „Nikdy nemluvil o sobě. Řek’, že nemá minulost.“ (Popel, 2006, s. 54)

<sup>76</sup> Viz také: „Jediný, kdo si v tomto prostředí udržuje vnitřní sílu, je Halie.“ (Gajdoš, 1999, s. 72)

<sup>77</sup> „Nejdem s tebou dnu, kým sa budeš takto idiotsky správať.“ (Ruppeltdtová, 2000, s. 176)

čelem, prchá raději do noci. V mysli si vytváří imaginární minulost a podobně jako u Austina se jí skutečnost ani nemůže vyrovnat: „Čekal jsem, že tu všechno bude jiný. Teda stejný. Jako to bejvávalo.“ (Popel, 2003, s. 23) Své představy přenáší i na Shelly: „To nebyly žádný halucinace! Bylo to spíš něco jako proroctví. Vy přece věříte v proroctví, ne, otče?“ (Popel, 2003, s. 50) Jenže ani proroci, ani mýty již dnešní Ameriku spasit nemohou.

Shelly, své druhé „společenské“ já, záchranný pás, který ho pojí s vnější realitou, odšťihává: „Nechod' sem. Neodvažuj se sem vstoupit. Bojová zóna. Zakázaný území.“ (Popel, 2003, s. 54) Vince tak již nemá nejmenší šanci, protože „při pátrání po identitě je bezpodmínečně nutné odhalit i svou matčinu stránku.“ (Hall, 2002, s. 251, v. p.) Podruhé se již nevrací klidný a s touhou všechny, včetně sám sebe, poznat, přijíždí jako nový patriarcha a Shepard dává tušit, že:

*nový bůh je stejně impotentní... jako ten starý.*<sup>78</sup>

### 3.6 Nové vydání

*Nyní je to lepší hra.*<sup>79</sup>

V počátcích kariéry byl Shepard znám svou impulzivností<sup>80</sup> a neochotou na hotových dílech cokoli měnit, jako by ani nechtěl zasahovat do ryzích plodů své představivosti<sup>81</sup> (Murphy, 2002, s. 124). To se ovšem změnilo poté, co se v Anglii poprvé zapojil do přípravy vlastního představení. Uvědomil si, že inscenace je dlouhodobý proces, nikoliv zázrak „tady a teď“. Pochopil, že dílo je možné postupně tvarovat, vytvářet i několik let a stále v něm objevovat něco nového: „Na Henry Mossovi bylo zajímavé, že když jsem se k němu po tak dlouhé době vrátil, jako bych měl v rukou novou hru.“ (Shepard in Roudané, 2002b, s. 79)

Samozřejmě svou nemalou roli hraje také charakter jednotlivých her a autorův vnitřní pocit. Zatímco tedy *Nebožtíka Henry Mosse* psal přes deset let a *Láskou posedlí* i *Mámení mysli* prošly při svém vzniku několika úpravami, *Pravý Západ* se v Shepardových očích svou čistotou a celistvostí nejvíce blíží ideálu<sup>82</sup> (Harper, 2004, s. 6). Podobný pocit jako u *Pravého Západu* měl Shepard i při psaní *Pohřbeného dítěte*: „Pohřbené dítě se psalo poměrně rychle.“ (Roudané, 2002b, s. 72, v. p.) Nicméně s odstupem času hodnotí *Pohřbené dítě* a *Zub zločinu* naopak jako „těžkou dřinu“ (Coen, 1996, s. 29, v. p.). Bezpochyby zde tedy svého ideálu

---

<sup>78</sup> Adler, 2002, s. 118, v. P.

<sup>79</sup> Shepard, 2006, s. VIII, v. p.

<sup>80</sup> „Ukázal se jako velice energický mladý dramatik, který ne vždy byl s to kontrolovat svou kreativitu.“ (Roudané, 2002a, s. 3, v. p.)

<sup>81</sup> Otázkou zůstává, nakolik byly rané hry opravdu výplodem čiré představivosti a nakolik důsledkem působení psychotropních látek (Murphy, 2002, s. 124).

<sup>82</sup> Hned v zápětí však Shepard dodává: „Ale opakuji, nic není perfektní, pouze necítím potřebu na tom dále pracovat.“ (Coen, 1996, s. 29, v. p.)



napoprvé nedosáhl, a tak mu téměř o dvacet let později spolupráce s divadelní společností Steppenwolf, která nakonec hru dovedla opět až na Broadway, poskytuje možnost si vše znovu důkladně promyslet<sup>83</sup> a také na vlastní oči spatřit: „Když jsem to viděl, tak jsem najednou díky té produkci pochopil některé aspekty celé hry, kterých jsem si dříve vůbec nevšiml.“ (s. 73, v. p.)

V předmluvě k novému vydání tedy uvádí hned několik důvodů, které ho přiměly hru upravit. Začněme však důvodem, který tam pro svou specifickou přímo nevyjmenován není: „Stejně jako dnes připouští jisté rozpaky, když se v Prokletí hladovějící třídy objeví postava nesoucí zabité jehně („Už na jeviště mrtvá zvířata netahám.“), tak začal považovat i „jednonohého chlápka, jehož druhou nohou někdo mládí někoho po hlavě“ až za „příliš bizarní“.“ (Bigsby, 2002, s. 20)

To však neznamená, že by se zrevidovaná verze měla svou tragičností a morbidností podobat O'Neillovým hrám, to by pro Sheparda znamenalo její smrt. Pravý opak je totiž pravdou: „Do mnoha úprav jsem se pustil poté, co jsem viděl tyhle bláznivé herce pracovat s režisérem, který intuitivně vycítil humor, do něhož je celá tragédie zabalena, a chtěl jsem ten pocit jen posílit...“ (Shewey, 1997, s. 239, v. p.) Asi nejdůsledněji je tato změna čitelná v postavě Dodge, kterému přibyla navíc řada vtipných dodatků, čímž se výrazně odlehčí první a začátek druhého dějství: „Je tam hodně humoru – ... – který jsem chtěl zdůraznit... Musí se této postavě smát, i když je to vlastně vrah dítěte.“ (Coen, 1996, s. 28, v. p.) Namísto původně strohého oznámení o přítomnosti Vinceova otce v domě: „Je tu Tilden“ (Janská, 1981, s. 40), doplní nyní Dodge ještě svůj osobní a mírně cynický názor (přisype trochu soli do rány): „Tak to budeš zklamaný.“ (Popel, 2003, s. 22) Často nově pronáší, jen jakoby mimochodem, nejednu sarkastickou poznámku: „Socha. To by mělo zacelit otevřený rány.“ (s. 14)

Ale spíše než o Dodge šlo Shepardovi o postavu „poloanonymní[ho]“ (Gajdoš, 1999, s. 69) Vince: „Ale nejdůležitější bylo, že postava Vince jako by jen visela ve vzduchu bez jakéhokoliv smyslu.“ (Shepard, 2006, s. VIII, v. P.) Bylo třeba ho více zapojit do celé hry, lépe vykreslit jeho charakter, více si s ním pohrát (Coen, 1996, s. 28), aniž by hrozilo, že se stane jakýmsi hrdinou či dokonce Sherlockem Holmesem. Jeho hlavními rysy zůstávají i nadále bezcílnost a pasivita (Shepard, 2006, s. VIII). Přirovnání k Sherlocku Holmesovi je velice výstižné, protože právě za tohoto detektiva je označena Shelly (i když jen v české verzi): „Myslí si, že odhalí pravdu. Jak nějaký Sherlock.“ (Popel, 2003, s. 51)<sup>84</sup> Opět se tu

---

<sup>83</sup> „[P]saní divadelních her je ve skutečnosti průzkum nového území, objevování neznámého, a mnoha věcem, které v době psaní hry snad ani nechápete, možná plně porozumíte až o mnoho let později.“ (tamtéž)

<sup>84</sup> Srovnej s originálem: „Like a detective or something.“ (Shepard, 1984, s. 122)

krásně zračí onen protiklad mužského a ženského, pasivního a aktivního, fiktivního a skutečného.

Vince je tedy na začátku druhého dějství značně výmluvnější. Místo: „Už se nepamatuju. / Ne.“ (Janská, 1981, s. 42) čteme: „To už si přesně nevzpomínám. Měli jsme velkou večeři. Nějaká rodinná sešlost. Měli jsme krocana. Říkal jsi něco o tátových nadhozech. Byl jsem ještě dítě. Je to už dávno. / Ne. Přesně ne. Jen že jsme všichni seděli kolem stolu. A ty a Bradley jste si utahovali ze stylu, jakým táta nadhazoval. A–“ (Popel, 2003, s. 23) Často též Shepard přidává části replik, aby na sebe jednotlivé promluvy lépe navazovaly a vše znělo přirozeněji: „Nakonec se začala tříbit i jazyková stránka. Mezi herci, postavami a vlastním textem již nezeje tolik děr.“ (Shepard, 2006, s. VIII, v. p.)

O čem se však v předmluvě nepíše, je skutečnost, že Shepard někdy i výrazně škrtá. I k tomu má hned několik důvodů. Zprvce svou hru v jednom z rozhovorů v roce 1983 nazval „ukecanou a pompézní“ (Harper, 2004, s. 6, v. p.). Nejvýznamnější změna tedy přichází na začátku druhého dějství, kdy se na scéně objeví Vince s Shelly. Původně má rozhovor 42 replik, než se Shelly konečně „uklidní“ a mohou vejít. Nově jim k tomu stačí replik 13. Kromě určitého pocitu zdlouhavosti se tak Shepard zbavuje, k nemalé potěše překladatele, i dalších vedlejších postav k Dickovi a Jane<sup>85</sup>. Smysl (stejně jako postava mlékaře) zůstává zachován i nadále.

Dalším cílem revize bylo zvýšit sexuální napětí mezi Dodgem a Shelly: „Sexuální narážky mezi Dodgem (James Gammon) a Shelly (Kellie Overbey) musejí být na první pohled zřejmé, ne tak diskrétní.“ (Shepard, 2006, s. VII, v. p.) K tomu slouží řada náznaků hned na začátku druhého dějství: „„kost“, jak jsme kdysi říkali. / ..., panenka? ..., holčičko“ (Popel, 2003, s. 27) V tomto kontextu je zajímavé, když na sebe Shelly nově prozradí, že je vegetariánka a Dodge vzápětí směrem k Tildenovi pronáší: „Hitler byl vegetarián.“ (tamtéž) Přinejmenším pro evropské publikum velice kontroverzní a málo lichotivá poznámka. Kromě snahy, aby Shelly neodešla: „Nech ji na pokoji...Může každou chvíli vyskočit a vzít do zaječích.“ (s. 34), a tvrzení o její naprosté nevinnosti (s. 37) však žádné nové zjevné sexuální narážky nenacházíme.

Druhá charakteristika hry v onom rozhovoru zní: „zbytečně komplikovaná“ (Harper, 2004, s. 6, v. p.) Pokud by však čtenář či divák čekal, že po revizi to bude „jednoduchý jak facka“ (Popel, 2003, s. 2), nemůže být dále od pravdy. Stále máme tu čest s postmoderní hrou

---

<sup>85</sup> Jmenovitě „Mom and Dad and Junior and Sissy... And Tuffy and Toto and Doodo and Bonzo... Mr. Marshall...“ (Shepard, 1984, s. 83-84) Český překlad viz podkapitola 4.1. Na jiných místech přibýly nově písničky „St. James Infirmary“ a „When the Saints Go Marching In“ i nikým nepřeložené „Rooty-tooty“ (Shepard, 2006, s. 63)

a mistrem paradoxu. Nicméně došlo k několika výrazným úpravám, a to především co se otcovství pohřbeného dítěte týče. Ať již zde máme přidané repliky, viz již dříve citované Dodgovo prořeknutí: „Neměl náhodou dva syny?“ (Popel, 2003, s. 23), či naopak vyškrtuté zavádějící repliky, viz Dodgeova reakce na Tildenovo přiznání se k otcovství<sup>86</sup>: „Nic o tom nevíš! Stalo se to dávno před tím, než ses narodil! Dávno před tím!“ (Janská, 1981, s. 47)

Naopak na konci druhého dějství Tilden pouze naznačí, co se stalo s dítětem, ale neprozrazuje skutečnost, že ho Dodge utopil a ponechává toto přiznání až na Dodge ve třetím dějství: „Tak jsem to zabil. Utopil jsem to. Jak malý kotě. Prostě se to utopilo.“ (Popel, 2003, s. 52) Vynechává i vcelku podstatné sdělení, že vlastně Dodge nikdy nikomu neřekl, kde dítě zakopal. Zároveň s tím mizí opět matoucí způsob smrti: „Každý to vysvětloval jinak. Únos. Vražda. Neštěstí. Nějaký neštěstí.“ (Janská, 1981, s. 63), když přeci všichni věděli, jak to bylo. Mizí i otázka proč: „Řekl, že pro to měl své důvody. Že to sahá daleko do minulosti. Ale nikomu o tom nic neprozradil.“ (s. 64), když důvody byly a jsou nasnadě: „Nemohli jsme dovolit, aby se nám zapletlo do našich životů. Způsobilo by, že všechno, co jsme dokázali, by najednou bylo k ničemu.“ (s. 89) Určitou nejednoznačnost nově vytvářejí oba synové, kteří popírají vše, co Halie řekne o Anselovi, ale to má za funkci spíše jen potvrdit dohady o fiktivnosti Haliiných představ.

Původní verze nesla ještě určité stopy raných her a právě na ně se Shepard při přepracování soustředil: „rozhodl se je odstranit nebo vyjasnit.“ (Bigsby, 2002, s. 20, v. p.) Jeden z těchto typických prvků představují dlouhé dialogy spojené s výraznou mystikou. Sám Shepard k tomu poznamenává: „Dnes píšem repliky podstatně kratší a vybrusenejší.“ (Šebesta, 2000d, s. 313) To vše je jasně zřetelné poté, co Halie sejde dolů k Dodgeovi a Tildenovi, protože z dlouhého monologu o uhranutí, očarování a mizející tváře za zrcadlem nezbude nic<sup>87</sup>: „Již ve své hře nechtěl nic bezdůvodně tajuplného.“ (Bigsby, 2002, s. 20, v. p.) To je očividné i v opileckém návratu Vince, kdy se z vraha, z půlnočního škrtiče, jenž polyká celé rodiny na jeden hlt (Janská, 1981, s. 91), stává neexistující osoba, téměř duch: „Jak bych moh’ bejt vrah, když neexistuju? Vrah je živoucí osoba, která bere život jiný živoucí osobě.“ (Popel, 2003, s. 53)

Pokud bychom se chtěli podívat na autobiografickou stránku a na otázku identity, nejlépe nám k tomu napomůže opět dvojice otec a syn, Tilden a Vince. Tilden nově neutíká jen do Nového Mexika, ale jako Henry přímo do městečka Bernalillo v Novém Mexiku. Navíc namísto neurčitého „Já nevím.“ (Janská, 1981, s. 27) odpovídá na Dodgeovu otázku,

---

<sup>86</sup> „Kdysi jsem měl syna, ale pohřbili jsme ho.“ (Popel, 2003, s. 27)

<sup>87</sup> Viz již dříve citovaná replika: „Věděla jsem, že ho očarovala. Vzala mu duši...“ (Janská, 1981, s. 20)

proč se vlastně vrátil na farmu, v souladu se Shepardovskou filozofií „návratů domů“: „Úplne inak než vonia Illinois. Takmer cudzo. Áno, cudzo. Tak som sa vrátil.“ (Ruppeldtová, 2000, s. 173) Podobně Tilden vysvětluje své odcizení od měst: „Vždycky jsem si tam připadal tak nějak ztracenej.“ (Popel, 2003, s. 27) i od divoké přírody: „Podíval jsem se jim do očí a z jejich pohledu jsem pochopil, že tam nemám co dělat.“ (S. 35) Další z mnoha Shepardových vydědenců bez skutečného domova. A že nemůže pomoci ani víra je zřejmé na proměně Haliiných názorů z: „Není divu, že se lidé obracejí ke Kristu.“ (Janská, 1981, s. 12), na: „Už se nedivím, že se lidi obrátili k Ježíšovi zády!“ (Popel, 2003, s. 7)<sup>88</sup>

I u Vince nově nacházíme momenty „prozření“. Rodina se podobně jako celá Amerika rozpadla<sup>89</sup>, ale Vince zůstává, jelikož rodinnému odkazu uniknout nelze: „To nemá smysl. Nikam se nedostanem. Pojedem a pojedem a pojedem a budem si myslet, že se odsud vzdalujem, ale stejně se nikam nedostanem.“ (Popel, 2003, s. 54) Protože rodinu má člověk „v krvi.“ (s. 55) Shelly zas hledá Vinceova „skutečného“ otce, nikoliv jen iluzi z minulosti: „Takže vy jste Vincův otec. Jeho skutečnej otec.“ (s. 27) Zajímavé také je, že podobně jako ujíždí Henry „celý dny se staženým okýnkem.“ (Popel, 2006, s. 72), vidíme nyní i Vince, jak jede „celou noc se staženejma okýnkama.“ (Popel, 2003, s. 55)

Vyvstává zde tedy otázka, zda můžeme plně souhlasit s tím, že hra je nyní lepší. Domnívám se, že i zde jsou dva možné úhly pohledu. Vývoj, kterým Shepard prošel, mu umožnil, aby lépe komunikoval s herci, a tak jim hru více přiblížil. Zlepšila se tedy návaznost replik, herci nemusí stát uprostřed jeviště a pronášet sáhodlouhé mystické monology, ani vyjmenovávat zdánlivě nekonečný seznam farmářského vybavení. Na druhou stranu tak hra pro čtenáře<sup>90</sup> pozbývá určité záhadnosti, Vince se stává někdy až příliš upovídaným, Dodge snad až příliš rozverným. Na některých místech se dokonce ztratí repliky, na nichž kritici vystavěli svou analýzu. Můžeme se pak ptát, zda jsou jejich závěry stále ještě platné a hlavně, zda hra v novém kabátě pořád zachycuje atmosféru doby vzniku, a to jak ve společnosti, tak především v rámci Shepardova osobního vývoje.

Z vlastní zkušenosti pak mohu říci, že přestože by si autor zřejmě přál pravý opak, s hrou jsem se setkal hned na dvou seminářích a pokaždé vyučující čerpali ze sbírky *Sedmero her*, která byla vydána poprvé již v červenci roku 1981. Přeci jen to byla původní verze hry, která Shepardovi získala Pulitzerovu cenu.

---

<sup>88</sup> Srovnej též: „Není divu, že kazatele Božího slova chtějí na veřejnosti umlčet!“ (Janská, 1981, s. 13) a „Už se nedivím, že hlasatelé božího slova řvou dneska hlasitějc než kdy předtím.“ (Popel, 2003, s. 7)

<sup>89</sup> V překladu se místo anglického „fallen apart“ objevuje v tomto kontextu poněkud nešťastné „se tu zvrtilo“ (Popel, 2003, s. 31)

<sup>90</sup> Který má možnost hru číst znovu a znovu a objevovat tak další a další skryté významy.

## 4 Překlady

### 4.1 Ludmila Janská

První překlad původního textu *Pohřbeného dítěte* přichází velmi záhy, a to již v roce 1981 z pera Ludmily Janské<sup>1</sup>. Tato překladatelka z angličtiny a příležitostně i z němčiny působila též jako dramaturgyně a redaktorka<sup>2</sup>, což se kladně projevilo i při překladu Shepardovy hry. Ludmila Janská se na počátku své překladatelské kariéry zaměřila na dramatickou tvorbu<sup>3</sup> a se svým pravděpodobně prvním překladem z angličtiny<sup>4</sup> přichází již v roce 1972<sup>5</sup>. Jako v pořadí čtvrtý překlad anglického dramatika nacházíme v on-line databázi divadelního ústavu právě *Pohřbené dítě*<sup>6</sup>.

Tento překlad vydává Dilia ve speciální edici, tzv. informativní edici. Jde již o 168. svazek této edice. Skutečnost, že dílo amerického dramatika vychází tak brzy po svém uveřejnění a obzvláště, že se jedná o informativní edici, je nutno zohlednit při kritice tohoto překladu, a to hned z několika důvodů. První důvod je ideový. Tato hra zřejmě prošla i z toho důvodu, že Shepard „[v]e svých hrách, ..., hýří výbušnou obrazivostí, ostrou kritičností a bez skrupulí boří mýty staré Ameriky.“ (Janská, 1981, s. 99) Navíc se velice hodil bostonský baseballový tým Red Sox: „Máš rád Rudý, ne? / Jo.“<sup>7</sup> (s. 29)

Jinak se zdá, že ideový vliv zanechal minimální stopy, a to především ve srovnání s dopady jazykového vývoje. Z tohoto hlediska je zajímavá i věta předcházející poslední

---

<sup>1</sup> Některé zdroje ji uvádějí mylně pod jménem Ludmila Jánská, viz například i agentura DILIA. Dilia.cz. Available at: <http://www.dilia.cz/synopsis/show/id/505> [Přístup srpen 22, 2011]. Pozor neplést s křesťanskou autorkou Ludmilou Jánskou.

<sup>2</sup> Obec překladatelů. Available at: [http://www.obecprekladatelů.cz/\\_ftp/DUP/J/JanskaLudmila.htm](http://www.obecprekladatelů.cz/_ftp/DUP/J/JanskaLudmila.htm) [Přístup srpen 22, 2011].

<sup>3</sup> Nyní naopak jednoznačně převládá překlad prózy z angličtiny. Jednotná informační brána - MetaLib® - Snadné hledání - Zobrazit výsledky vyhledávání. Available at: <http://www.jib.cz/V/3A4PQSSK2HT4PXAXV32PL8UU8AMNY1NSMB467YP2HHRHMKIV4-50591?func=quick-3-previous&set-entry=000011> [Přístup srpen 22, 2011].

<sup>4</sup> Z němčiny vydává Dilia její první překlad již v roce 1970, a to drama *Tři dámy s pistolí* od Karla Wittlingera. NKC - Úplné zobrazení záznamu. Available at: [http://aleph.nkp.cz/F/?func=find-b&find\\_code=WRD&local\\_base=nkc&request=t%C5%99i+d%C3%A1my+s+pistol%C3%AD](http://aleph.nkp.cz/F/?func=find-b&find_code=WRD&local_base=nkc&request=t%C5%99i+d%C3%A1my+s+pistol%C3%AD) [Přístup srpen 22, 2011]. Pro městská divadla pražská pořízení možná ještě dříve (blíže nelze určit). Katalog knihovny Divadelního ústavu. Available at: [http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/zaznam.php?detail\\_num=4090&vers=9&lang=cze&user\\_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1](http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/zaznam.php?detail_num=4090&vers=9&lang=cze&user_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1) [Přístup srpen 22, 2011].

<sup>5</sup> Čokoládový hrdina od George Bernarda Shawa. Katalog knihovny Divadelního ústavu. Available at: [http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/zaznam.php?detail\\_num=80054&vers=9&lang=cze&user\\_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1](http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/zaznam.php?detail_num=80054&vers=9&lang=cze&user_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1) [Přístup srpen 22, 2011].

<sup>6</sup> Katalog knihovny Divadelního ústavu. Available at: [http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/hledani.php?&lang=cze&form\\_id=&typhled=F&user\\_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1&sortby=ROK](http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/hledani.php?&lang=cze&form_id=&typhled=F&user_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1&sortby=ROK) [Přístup srpen 22, 2011].

<sup>7</sup> Při revizi dostaly nakonec přednost White Sox z Chicaga: „Máš rád White Sox, ne?“ (Popel, 2003, s. 18)

citaci: „Na Rudý štucny.“ (tamtéž), kde „štucny“ s největší pravděpodobností znamenají štulpny. Podobně působí i „dížka“ (s. 25) či „dešťák“ (s. 60), který je použit v hovorovém významu „přišpláště“ a ne ve významu definovaném *Příručním slovníkem jazyka českého*: „sběrný hrnec na kanalizačním potrubí na smetí a hrubé látky nesené dešťovou n. splaškovou vodou.“<sup>8</sup> K významným posunům dochází při převodu nadávek. Tento rozdíl je na první pohled zřejmý při srovnání s pozdějším překladem Jiřího Popela. Máme zde například „vyválený prasečí chlívěk“ (s. 24) oproti „v zasraným prasečím chlívě“ (Popel, 2003, s. 14) za originální „goddamned“, také „Nech mě, blbče“ (Janská, 1981, S. 45), čteme „Pust' mě, ty zasranej hajzle!“, a především pak „Krucinál! Krucinálfagot! (Janská, 1981, s. 32) oproti „Kurva! Kurvadoprdelepráce!“ (Popel, 2003, s. 19) za „Sonuvabitch! Sonuvagoddamnitch!“ O to překvapivěji pak působí, když Bradley označí Shelly za „kurvu“ (s. 83), když originál používá neutrální výraz „prostitute“.<sup>9</sup>

V originále nalézáme výrazové prostředky nestandardní angličtiny, a to především při fonetickém přepisu mluvené řeči: „ya“, „wanna“, „oughta“, či „gotta“. Tyto prvky slouží jak k charakterizaci postav, viz Vinceův příchod: „What dya' expect? / Have some respect would ya?! / I don't wanna go in there...“<sup>10</sup> (Shepard, 1984, s. 84) tak obzvláště v momentech zvýšeného emočního napětí: „Vince! Knock it off will ya?!“ (s. 127) Nejširší škálu nestandardních výrazů má bezesporu Dodge, u nějž nalézáme kromě výše zmíněných i „betcha“, také „hovorové“ „ain't“ a časté polykání koncovek „askin“, „shootin“ či „sittin“<sup>11</sup>, což v souhrnu naznačuje možný jižanský původ. Velice zajímavá je též vzájemná podobnost mezi mluvou Dodge a Vince, což již od začátku předznamenává Vinceův neodvratitelný pád<sup>12</sup>. „Nejspisovněji“ se snaží mluvit Halie, ale i ona „vypadává“ z role při vzpomínkách na své syny: „You've gotta watch out for him. / He would've took care of us, too.“ (s. 72-73) a v úplném závěru: „You oughta' take a look.“ (s. 131)

To se odráží i v jazyce překladu, kde nalézáme mnohé hovorové či nespisovné výrazy a koncovky. Bohužel spíše než pro charakterizaci postav či daného momentu ho překladatelka využívá u všech postav spíše náhodně a bez hlubší analýzy. Zřejmě proto nalézáme u Halie hned na prvních řádcích následující výrazy: „Úplný záclony. Modrý záclony. Most už je skoro zaplavenej.“ (Janská, 1981, s. 5) O několik řádek později pak Halie dokonává své dílo:

<sup>8</sup>Databáze heslářů. Available at:

[http://lexiko.ujc.cas.cz/heslare/index.php?word=de%C5%A1%C5%A5%C3%A1k&full=0&encode=utf8\\_bin&pjic=1&ssjc=1&ssc=1&ssc\\_jmena=1&sn1=1&sn2=1&archiv1=1](http://lexiko.ujc.cas.cz/heslare/index.php?word=de%C5%A1%C5%A5%C3%A1k&full=0&encode=utf8_bin&pjic=1&ssjc=1&ssc=1&ssc_jmena=1&sn1=1&sn2=1&archiv1=1) [Přístup srpen 22, 2011].

<sup>9</sup> Popel volí „šlapku“ a slovenská verze se drží neutrálního „prostitútka“.

<sup>10</sup> Při revizi nahrazeno za „don't want to go in there...“ (Shepard, 2006, s. 44)

<sup>11</sup> Kromě Dodge tento nestandardní rys nalézáme také jednou u Bradleyho a jednou v extrémně vypjaté situaci u Shelly: „I'm fuckin' terrified!“ (s. 91)

<sup>12</sup> Viz též postavy Popa a Ice v jednoaktovce *Oheň a led*.

„Správně, v neděli by neměly bejt dostihy.“ (s. 6) O to překvapivěji pak působí, když popisuje Anselův osud slovy: „Byl by ještě naživu, kdyby se byl neoženil...“ (s. 20) Vince se naproti tomu představí v naprosto odlišném světle, kdy jeho výše zmíněné úvodní repliky znějí: „Co jsi, prosím tě, čekala? / Chovej se normálně, buď tak hodná!“ (s. 34) Pro celý překlad vyznívá asi nejcharakterističtěji následující Tildenova replika: „Můžu si přinést z kuchyně svou židli?“ (s. 16)

Vezmeme-li v úvahu způsob mluvy jednotlivých postav a situační kontext, kdy Bradley symbolicky znásilňuje Shelly a nutí ji otevřít pusy, působí jeho zdvořilost až nemístně: „Takhle zůstaňte. Držte!“ (s. 67) Vykání najdeme i u Halie, když svádí svůj marný, o to však zákeřnější souboj se Shelly: „Vy zůstaňte sedět?“ (s. 79) A poněkud bezzubě vyzní i Shellyino obvinění: „Strkal jste mi ruku do pusy a budete mi říkat kurva!“ (s. 83) Podobně nepatřičně vyznívá i Shellyina obrana, kdy namísto útočného: „Poslyšte, já nepiju.“ (Popel, 2003, s. 47) Halie téměř prosí: „Prosím vás, já nepiju,...“ (Janská, 1981, s. 79)

Překladatelka musela vyřešit i mnohé kulturní odkazy, což byl v době vzniku překladu jistě úkol nezáviděníhodný. Na jedné straně zůstávají na několika místech původní více či méně známé reálie, ať již se jedná o Nové Mexiko (s. 38), holící krém Burma (s. 30), Michiganský jezero (s. 88) či „kombajn firmy Johna Deera“ (s. 94) Na druhé straně překladatelka často zvolí obecnější pojem, a tak má Dodge na klíně „nedbale položený noviny“ (s. 11) namísto zcela určitých novin „The Wall Street Journal“ (Shepard, 1984, s. 68). Nalézáme i případ, kdy je méně známá irská whisky „Gold Star“ destilovaná způsobem „sour mash“ nahrazena skotskou whisky „Johnie Walker“ (s. 57).

Bohužel k tomuto jevu dochází i na začátku druhého dějství, kdy Shelly naprosto cíleně zmiňuje obálku ilustrovanou Normanem Rockwellem, tedy obraz zidealizované minulosti, a překladatelka volí: „jak vystřižený z nějakýho magazínu z roku raz dva.“ (Janská, 1981, s. 33) S nesmírně zapeklitou situací se musela Janská vypořádat i při převodu následných replik, které jsou před revizí velice rozsáhlé a hrají na nejednu strunu kulturních znalostí a vlastních zážitků z dětství. Překladatelka se rozhodla přiblížit reálie domácímu publiku, a tak namísto Dicka, Jane a Spota nalézáme Jeníčka, Mařenku a Reka<sup>13</sup> (s. 34). Tyto pohádkové postavy a jejich strastiplný příběh však jen stěží navodí představu falešné idylické atmosféry.

Jako dramaturgyni a redaktorce se Janské často daří vystihnout tempo a rytmus řeči: „Tak to je dobře. To je dobře. Je mnohem lepší nic nevědět. Mnohem lepší.“ (s. 40), či přijít

---

<sup>13</sup> Které doplňuje čeledín (milkman) chlapeček (Junior) a holčička (Sissy), Frantík (Tuffy), Kája (Toto), Pindík (Dooda) a Šmajdula (Bonzo).

s odpovídajícím slovní hříčkou: „Nebo mluvíš jenom tak, aby řeč nestála? Aby sis cvičil panty?“ (s. 41) Některá řešení jsou velice výstižná: „Seběhla by do města. Přitočila by se k pultu.“ (s. 50) a idiomatická: „V hloubi srdce víme, že jsme stejně zkažení jako katolíci“ (s. 51) Zatímco tedy české idiomy, viz též: „Já a Halie jsme se blížili tomu, čemu se říká zralej věk.“ (s. 88)<sup>14</sup>, nedělají autorce žádné potíže, s anglickými se zřejmě kvůli nedostatku zdrojů značně trápí: „just take it easy“ překládá jako „To nesmíš brát vážně.“ (s. 42); „this is really making me nervous“ jako „Vinsy, mně to jde na nervy.“ (tamtéž); „this is really terrific“ jako „to je vážně děsný“ (s. 44). Výjimečně se překladatelka nechá zmást i složitějším slovesným tvarem s elipsou: „[I] used to hear him singing to it.“ (Shepard, 1984, s. 124) – „Zvyklo si ho poslouchat, jak mu zpívá.“ (Janská, 1981, s. 89)

Překvapivě se podobná bezradnost odráží i ve scénických poznámkách, kdy veranda ve skutečnosti oddělená síťovinou se u Janské „promítá“ na průsvitné plátno (s. 4) a některé detaily chybí úplně: „Toto by měl být skutečný břinkot rozbité láhve, ne předem natočený zvuk.“ (Popel, 2003, s. 52) Někdy se jedná pouze o nepřirozená spojení, kdy Dodge plácne Vince „do ruky“ (s. 39) místo přes ruku. Jindy jsou pokyny přinejmenším matoucí: „jenom se dívá na Dodge, jehož záchvat kašle zvolna ustává.“ (s. 13), zatímco v originále čteme: „and just stares at DODGE until he slowly finishes his coughing attack“ (Shepard, 1984, s. 69) a v některých případech jsou syntakticky téměř nesrozumitelné: „Jak sestupuje se schodů, zůstává soustředěná na to, co mluví a ani si neuvědomuje oba muže, kteří dál sedí jako dřív při kouření a loupání.“ (Janská, 1981, s. 19)

Je zjevné, že překlad má neoddiskutovatelné klady i zápory a že bezesporu splnil svou prvotní, tedy „informativní“ funkci. Pro divadlo však nese příliš mnoho stop doby svého vzniku. Zůstává tedy otázka, zda je vhodný pro odborné články jako například výše citovaný esej „*Pohřbené dítě*“ Sama Sheparda a symbolický předmět „X“. Domnívám se, že odpověď je záporná, přestože Július Gajdoš z tohoto překladu cituje. Své tvrzení odvozují zaprvé z Gajdošova životopisu<sup>15</sup> a jeho bohatých zkušeností s anglosaskou kulturou, tedy dozajista i s anglicky psanou literaturou. Zadruhé ze skutečnosti, že v jedné z použitých citací je nejzávažnější chyba celého překladu.

Překladatelka se chytla do Shepardovy pastí, kdy se pomocné sloveso „do“ nevztahuje k předchozí větě „We had a baby... He did. Dodge did...“, ale předjímá poslední větu této repliky „... Dodge killed it.“ (Shepard, 1984, s. 103) Bohužel při překladu nedošlo

<sup>14</sup> Srovnej s Ruppeltdtová (2000, s. 184): „Přišla by do obchodu. Prihrnula by sa k pultu.“ a Popel (2003, s. 44 a 51): „V tom nejskrytější koutku srdce oba víme, že jsme stejně hříšní jako katolíci. / Já a tady Halie jsme se blížili k střednímu věku.“

<sup>15</sup> Prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D. - Životopis. Available at: <http://www.muni.cz/people/900/cv> [Přístup srpen 23, 2011].



k dostatečné analýze a z Dodge se tak stává vrah svého vlastního dítěte, což však staví celou hru doslova na hlavu: „Měli jsme miminko... On ho měl. Dodge... Dodge ho zabil.“ (Janská, 1981, s. 62) K radosti budoucích překladatelů byla tato replika značně přepracována a zůstává pouze: „Měli jsme dítě. Maličký děťátko.“ (Popel, 2003, s. 36) Podobně nešťastně, i když tentokrát se jedná o méně závažné posuny, jsou popsány například obrazy předchozích generací v předním skle jako „nějaký obličej uvnitř jeho obličeje“ (Janská, 1981, s. 57)<sup>16</sup>, nebo také pohřbení jedné rodiny zaživa jako „Tenhle jeden omyl by všechno přeškrtnul.“ (s. 89) Obraz „hybridu“ dítěte – syna i bratra zároveň – jako „šlechtěný“ (s. 16) také nepatří k nejšťastnějším, což platí i o překladu Dodgeova refrénu „flesh and blood“ jako „mý dítě“ (s. 24)<sup>17</sup>.

Poslední chyba z kategorie „vážných“ se zároveň řadí i do kategorie „úsměvných“: „mummy’s face“ neboli „tvář nějaký mumie“ (Popel, 2003, s. 55) jako „Maminčin obličej.“ (Janská, 1981, s. 96) Dále se sem řadí: „the second she touches“ neboli „Když se ho dotkne podruhé,...“ (s. 38), „your whole life’s up there hanging on the wall“ neboli „Vy tam visíte na zdi v životní velikosti.“ (s. 72), a celá plejáda plození potomků: „propagate“ jako „když to hlásají“ (s. 73), či „kolik jsem upízlal dětí?“ (s. 74) V neposlední řadě chmurný případ utopení dítěte jako kdyby to bylo kotě neboli „runt of a litter“ aneb „Jako kus odpadku.“ (s. 89) Při neexistenci lepšího slova se z rozehrávače v americkém fotbale stává „tříčtvrtka“ (s. 19).

Na závěr ještě několik „podružných“ chyb, kdy chovatel „pěstoval koně“ (s. 7), Dodge se nezeptá překvapeného Vince, zda mu přinesl whisky „did you bring the whiskey“, nýbrž „Tys mi sebral mou whisky?“ (s. 39), namísto tajného pokladu „se pohřbí tajemnej poklad.“ (s. 64), Dodge nebude brát Shelly jako zástavu za své dva dolary, nýbrž „jako vzdálenou příbuznou“ (s. 68) a Bradley neodmítá pouze pomyslné Shellyiny nabídky k sexu, ale přímo „ji bez debaty setřel.“ (s. 84) Ačkoliv jsou tyto chyby více než vyváženy povedenými řešeními, z nichž budeme čerpat i v následujícím textu, nezbyvá nám než společně s Vincem „začít znova od základů.“ (s. 97)

---

<sup>16</sup> Viz též podkapitola 2.3.6. o identitě.

<sup>17</sup> Tento „refrém“ přejímá i Vince v druhém dějství: „I’m their flesh and blood“. (Shepard, 2006, s. 65)

## 4.2 Nová edice v překladech<sup>18</sup>

### 4.2.1 Sečteno, podtrženo

Pokud se ještě na okamžik vrátíme k zrevidovanému textu, jistě nebude bez zajímavosti k jakým a k jak významným změnám došlo v té které části. Veškeré změny bychom mohli rozdělit do čtyř kategorií. První jsou pouze redaktorské úpravy – v našem případě především přidání bezpočtu čárek, členů určitých při popisu scény a slova „stage“. Druhé změny se týkají gramatiky a stylistiky, kdy například místo „really rich“ nacházíme „real rich“, namísto „whispers intensely“ čteme „whispers intently“, či se „grey haired man“ promění na „gray-haired man“. Z „a bad omen“ se stává pouze „bad omen“ a místo „lays down“ nacházíme „lies down“. Třetí typ změny se týká především fonetického přepisu, kdy u Bradleyho nacházíme nově „ya“, zatímco Dodge naopak použije „you“ a „out“ namísto „outta“. Otec Dewis zůstává u standardního nezkráceného „not“.

Čtvrtá, pro nás nejdůležitější kategorie změn se týká významových úprav textu, ať již došlo ke změně jednoho slova, či byla vyškrtnuta téměř celá jedna strana<sup>19</sup>. Těchto úprav je něco málo přes 600, tedy stejný počet jako úprav ve všech třech předchozích kategoriích dohromady. Z toho se více než dvě třetiny vztahují k přidanému textu, zatímco případů smazaného textu je o něco méně než 200. Můžeme tedy soudit, že revidovaná verze je verzí rozšířenou, což potvrzuje jak počet slov (o cca 700 slov více), tak i počet znaků (o více než 3 500 více). I po eliminaci prvních tří kategorií zůstávají výsledky téměř identické.

Pokud se podíváme na jednotlivá dějství zvlášť, zjišťujeme, že nejvíce bylo přepracováno druhé dějství, kde byly zapracovány dvě pětiny „významotvorných“ změn. Také je zřejmé, že zde Shepard nejvíce škrtá, jelikož téměř polovinu veškerých změn tvořila smazaná slova. I přesto se druhé dějství celkově rozšiřuje o více než pět procent. Na druhou stranu nejméně změn nalézáme v prvním dějství, a to převážně přidaných slov, což odráží Shepardovu strategii „rozveselit“ postavu Dodge v první části bez větší potřeby něco škrtat. Třetí dějství je samo o sobě nejdelší, ale v počtu změn se drží až na druhém místě s celkovým nárůstem slov o něco málo přes dvě procenta.

Po shrnutí změn v originále můžeme nyní přistoupit ke srovnání překladů. Přestože oba autoři vycházeli z revidovaných verzí, ani jeden převod se co do počtu slov neblíží ani kratší původní verzi. Slovenský překlad má o dvanáct procent slov méně než český a ten má

---

<sup>18</sup> V této kapitole se bez dalšího bližšího určení odkazujeme ke slovenskému textu (Ruppeldtová, 2000) jako s. 159-210, k českému (Popel, 2003) jako s. 1-57 a anglickému (Shepard, 2006) jako s. 1-120

<sup>19</sup> Viz výše zmíněný začátek druhého dějství.

zas o dvanáct procent slov méně než revidovaná verze. Vezmeme-li v potaz skutečnost, že všechny texty mají zhruba pět a půl znaku na slovo, nepotvrzuje se obecná tendence prodlužování překladů. Objevuje se však nezanedbatelný rozdíl mezi českou a slovenskou verzí.

#### 4.2.2 Překladaelé

Tento rozdíl je zjevný hned od prvních řádek, a můžeme tedy usuzovat na celkově odlišný přístup obou překladatelů. Než se podíváme podrobněji na jednotlivé texty, zastavíme se nejdříve u jejich autorů. Alexandra Ruppeldtová pochází z poměrně známé slovenské rodiny Ruppeldtů, jež má bohaté zkušenosti s překlady z různých jazyků. Jen Autorská společnost LITA zastupuje osm nositelů tohoto jména, z toho je šest žen. Miloš Ruppeldt mladší, jmenovec slavného děda, jenž mimo jiné založil i Družstvo Slovenského národního divadla<sup>20</sup>, má jako scénárista a překladatel zkušenosti také s dramaturgií.

Alexandra Ruppeldtová překládá kromě angličtiny také ze španělštiny a *Pochované dieťa* je její již minimálně osmý publikovaný překlad divadelní hry<sup>21</sup>. Z počátku se zaměřila na méně známé autory, jako například Maurice Mac Loughlina, Alberta Maltze či Ronalda Hardwooda. Později však rozšiřuje svou sbírku moderních amerických dramatiků a její překlady se objevují v souborných dílech Davida Mameta (*Americký bizón*) či Samuela Becketta (*Šťastné dni*). Mimo jiné překládá i hru Adwarda Albeeho *Koza alebo Kto je Sylvia?*

V roce 2000 vydává Divadelní ústav v Bratislavě souhrnné dílo Sama Sheparda a Ruppeldtová do něj přispívá svým revidovaným překladem. Poprvé totiž *Pochované dieťa* vychází již krátce po revoluci v roce 1990 taktéž v Bratislavě ve vydavatelství LITA. Má tedy výhodu několikaletého odstupe od prvního překladu a možnost spolupracovat s dalšími překladateli Sama Sheparda. Jak však v následujících podkapitolách uvidíme, není úplně zřejmé, z jakého textu autorka vycházela, protože řada změn není v překladu zapracovaná.

Jiří Popel, autor druhého českého překladu, je kromě jiného také textař, zpěvák, skladatel, spisovatel a vystudovaný filmový laborant. Do databáze Národní knihovny se zapsal jako překladatel mnoha známých osobností mezi jinými Kurta Vonneguta, Toma Robbinse či Boba Dylana a také jako překladatel divadelních her<sup>22</sup>. Je zastupován jak

<sup>20</sup> Miloš Ruppeldt. Available at: <http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID=59414> [Přístup srpen 24, 2011].

<sup>21</sup> SNK. Available at: [https://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw\\_2010\\_3/chameleon?clearsubset=1&elementcount=3&function=INITREQ&host=kis3g-clas01z3950%2B1112%2BDEFAULT&inst=consortium&lng=sk&op1=AND&pos=1&rootsearch=KEYWORD&search=KEYWORD&skin=snk&submitheform=Search&t1=ruppeldto v%C3%A1%2C+alexandra&u1=1035&sortby=pubti&sortdirection=0](https://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw_2010_3/chameleon?clearsubset=1&elementcount=3&function=INITREQ&host=kis3g-clas01z3950%2B1112%2BDEFAULT&inst=consortium&lng=sk&op1=AND&pos=1&rootsearch=KEYWORD&search=KEYWORD&skin=snk&submitheform=Search&t1=ruppeldto v%C3%A1%2C+alexandra&u1=1035&sortby=pubti&sortdirection=0) [Přístup srpen 24, 2011].

<sup>22</sup> NKC - Autoritní záznam. Available at: [http://aleph.nkp.cz/F/NQ9DGE6DQFV246X1QR32UT1JP2K253SITCA6B8P9H7D2BNTVAX-53196?func=accref&acc\\_sequence=011516996](http://aleph.nkp.cz/F/NQ9DGE6DQFV246X1QR32UT1JP2K253SITCA6B8P9H7D2BNTVAX-53196?func=accref&acc_sequence=011516996) [Přístup srpen 24, 2011].

agenturou Aura-Pont, tak Dilia a na svém kontě má více než dvanáct překladů divadelních her. Nesmírně zajímavý je fakt, že kromě titulků ke známým českým filmům přeložil i čtyři divadelní hry do angličtiny. Ve Spojených státech strávil v emigraci více než deset let. Před emigrací pracoval také jako jevištní technik ve Švandově divadle na Smíchově<sup>23</sup>.

Právě pro toto divadlo překládá jednu z prvních, ne-li svou vůbec první divadelní hru *Pohřbené dítě*. Vychází z revidované verze hry vydané roku 1996 vydavatelstvím „Dramatist Play Services” ve speciální edici pro herce tzv. „Acting Edition”. Nicméně premiéra je v dubnu 2003 „z provozně-technických důvodů...přesunuta na příští sezónu”<sup>24</sup>. Na svou premiéru však musí hra čekat dalších tři a půl roku. Dočkává se až v roce 2007, ale již ne v Praze, ale v Ostravě v divadle Komorní scéně Aréna. Je tedy ironií osudu, že *Nebožtík Henry Moss*, opět v překladu Jiřího Popela, v Čechách *Pohřbené dítě* nakonec téměř o rok a půl předběhne. Henry Moss má svou českou premiéru ve Švandově divadle.

Z hlediska překladatelova vývoje můžeme shrnout, že zatímco Ruppeldtová již byla v době revize svého překladu zkušenou překladatelkou, která se začínala soustředit na největší jména americké moderní divadelní scény, *Pohřbené dítě* se pro Jiřího Popela stalo jakýmsi průběžným kamenem.

### 4.2.3 Alexandra Ruppeldtová

Základním rysem Shepardovy tvorby je „hudebnost“ jednotlivých dialogů, a to dokonce i v hrách, kde by ji čtenář či divák přímo nehledal. V Pravém Západu, hře o setkávání se mýtů a fantazie, dvou bratrů, nepřítomného otce a stereotypní matky, hledá Shepard něco zcela jiného: „Rád se zabývám jazykem a vnitřním rytmem celé hry. Pro mě to vše přímou souvisí s hudbou.“ (Bigsby, 2002, s. 22, v. p.) A právě snahu o zachycení rytmu celé hry i dílčích replik má Ruppeldtová celou dobu na zřeteli. Můžeme tedy říci, že jejím hlavním cílem je mluvnost překladu.

To se projevuje již od prvních řádků a je to jeden z důvodů, proč je slovenský překlad výrazně kratší: „Ja?! Nebud’ smiešny? Čo som blázon?“ (s. 178), viz srovnání s českým překladem: „Ty si myslíš, že jsem si to udělal já? Nebud’ směšnej! Ty si myslíš, že jsem zvíře nebo co?“ (s. 22) Tato úspornost je navíc výborně doplněna řadou řešení, která jsou originální: „Čo to hovoríš? Vieš vôbec, čo hovoríš? Alebo hovoríš len preto, aby si hovoril? Aby ti nevyschlo v ústach?“ (s. 179), opět ve srovnání: „O čem to meleš? Víš, o čem mluvíš? Ty jen mluvíš, abys mluvil. Aby ti nezamrzla klapačka.“ (s. 23), a často i idiomatická:

<sup>23</sup> Podrobněji viz <http://www.svandovodivadlo.cz/res/data/050/005467.pdf>.

<sup>24</sup> Scena.cz - 1. kulturní portál. Available at: <http://scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=2241&r=1> [Přístup srpen 24, 2011].

„Nebude to dlho trvať. Jedna noha sem, druhá tam.“ (s. 186), srovnej s originálom: „It won't take that long. I'll just go out and I'll come right back.“ (Shepard, 2006, s. 66) Niektorá obrazná riešenia sú veľmi vydařená: „Snažiť sa nadviazať niť, ktorú pretrhol.“ (s. 201) za „To try to pick up from where he left off.“ (s. 100)<sup>25</sup>

Nicméně ne vždy se podaří nalézt ta správná slova, kdy slovo „balík“ peněz, v originále nevšední „bookoos of money“ (s. 12), by asi jen stěží zaujalo Dodge natolik, aby si s ním nejdříve párkrát pohrál na jazyku a posléze je vmetl Halie zpět do tváře<sup>26</sup>. Halie dále okřikuje Dodge, aby „neječel“ (Popel), případně „nekřičel“ (Janská), ale rozhodně ho nenapomíná jak malého žáčka ve škole „Nevykrikuj.“ (s. 164) A Vince možná chce uspořádat velké rodinné setkání, ale rozhodně nepřijíždí s cílem „vás dát dokopy“ (s. 177). Shelly ho pak na začátku druhého dějství spíše zchladí slovy: „Vinci, nebuď trapnej. Nechtěj si s tebou hrát. Copak to nevidíš?“ (s. 30), než že by prosila, aby nedělal blbosti: „Nerob somariny, Vince, prosím ťa! Nikto ti na to neskočil, nevidíš?“ (s. 185)<sup>27</sup>

Někdy jsou však zvolená slova natolik nevhodná, že již můžeme směle mluvit nikoliv o neobratnosti, nýbrž přímo o chybách. Rozčilený Dodge tak namísto emfatické otázky: „Kde ses, k čertu, flákal?“ (s. 26) pokládá dotaz hodný svatého Petra: „Kde si bol v pekle?“ (s. 181)<sup>28</sup> Jednomu z výše citovaných idiomatických řešení předchází naprosté nepochopení anglického idiomu „give me a break“ – „A teraz chvíľu vydrž.“ (s. 186) Dodge se také obává, že očividně vyděšená Shelly může „jump ship any second“ neboli „vzít do zaječích“ (s. 34)<sup>29</sup>, nikoliv však: „O chvíľu vybuchne.“ (s. 188) Navíc Dodge na Tildena naléhá, že je Shelly „naprosto nevinná!“ (s. 37) a ne že „za nič nemôže!“ (s. 191) Pouhým detailem je pokrm na Den díkuvzdání, kdy se tradičně servíruje krocan, tedy moriak, nikoliv „morka“ (s. 179).

Pro vyznění celé hry je též důležité, že „Na světě není nic, co by chlap nedokázal udělat.“ (s. 41), kde „a man“ není pro Sheparda v tomto kontextu: „Človek je schopný všetkého.“ (s. 195) Přestože Shepard často mluví o šílenství a popisuje ho mnoha slovy, Tilden se v Novém Mexiku do něčeho „zaplet“ (s. 44), „to get mixed up“, aniž mu nutně „preskočilo“ (s. 197). Pro americký Středozápad jsou typické nekonečné lány kukuřice, kterými Vince při svém útěku projíždí, proto nám nestačí „corn belt“ jako „Obilný pás a ešte ďalej.“ (s. 209) A Dodge bude zaníceně popisovat svůj životní úspěch na baseballu slovy:

<sup>25</sup> Srovnej především s nepochopením originálu u Janské (1981, s. 82): „Vyvolávat znova něco tam, odkud už jednou odešel.“

<sup>26</sup> V zrevidovaném originále nově na s. 27. Ve slovenské verzi tato replika na s. 169 chybí.

<sup>27</sup> Jako další příklady uveďme: „Rozbuška, čo?“ či „takými fajnovými pipkami!“ (s. 180) Srovnej s: „Slečinka je dračice, čo?“ a „spousta chytrolínů!“ (s. 25) Zajímavé je i srovnání s překladem Janské (1981, s. 43-44): „To je rachejtle, vid’?“ a „samý nafrněný káčí“.

<sup>28</sup> Viz originál: „Where in the hell have you been?“ (s. 56)

<sup>29</sup> Otázkou zůstává, proč by předtím měla „vyskočit“ (tamtéž).

„Všetchny mety obsazený. První půlka šestý směny.“ (s. 18), spíše než jako hru na „šestého“: „Všetci na bázach. Pozor na šiesteho.“ (s. 174)

Druhý důvod, proč je slovenský text výrazně kratší, je zapracování pouze omezeného množství změn. Kromě menších změn jako například opomenutí Bernallila chybí některé nové Dodgovy ironické poznámky: „Aspoň ne tady u nás v zapadákově.“ (s. 3) či „this gentleman breeder-man“ (s. 13), zatímco v rámci stejné repliky nacházíme nové: „Sme ešte medzi živými?“ (s. 164) Asi nejvýrazněji to působí, když se z nového odstavce: „Stál jsem tam. Byla noc. Byl jsem plnej vůně Novýho Mexika. Voní úplně jinak než Illinois. Úplně jinak. Skoro tak nějak cizokrajně. Měl jsem toho plný plíce. Něco jako dým borovýho dřeva a pichlavejch pouštních křovin. Tak něco. Cizokrajná vůně. A tak jsem odtamtud odjel a přijel sem.“ (s. 16) objeví pouze polovina: „Zrazu som tak stál. Bola noc. Voňala Novým Mexikom. Úplne inak než vonia Illinois. Takmer cudzo. Áno, cudzo. Tak som sa vrátil.“ (s. 173)<sup>30</sup>

Poslední ukázka nám opět názorně dokládá veškeré tendence slovenského překladu: úspornost někdy hraničící až s elipsami, výstižnost (pro Tildena je ona vůně opravdu cizí, spojená s negativními konotacemi, proto onen návrat domů, ne cizokrajně exotická) někdy však mířící mimo originál (Tilden je plný vůně Nového Mexika, i když „vonící noc“ zní bezesporu poetičtěji), důraz na rytmus a dramatickост replik.

#### 4.2.4 Jiří Popel

Poslední příklad nám stejně dobře poslouží i při popisu druhého českého překladu. Mohli bychom jej charakterizovat jako věrnou kopii originálu. V překladu se nic neztratí, spíše se tam najde mnohé navíc. Srovnáme-li předchozí odstavec s originálem: „I was standing. It was night. I was full of the smell of New Mexico. It's different than Illinois. Totally different. Foreign, almost. My lungs were full of it. Like pine smoke and mesquite. That was it. It was foreign. So I left there and I came back here.“ (s. 36-37), vidíme zde na první pohled veškeré tendence českého překladu. Zatímco slovenská verze má 22 slov, česká a anglická mají slov 48, respektive 49. Kde si slovenská verze vystačí s dvěma slovy „takmer cudzo“, přidává český překlad dvě obecná, výplňková slova „tak nějak“. Kde Ruppeldtová upřednostňuje podstatu sdělení: „som sa vrátil“, volí Popel doslovnost: „odjel odtamtud – přijel sem“.

---

<sup>30</sup> Naopak některé zrevidované pasáže nalézáme ve slovenském překladu v původním znění: „Už se nedivím, že hlasatelé božího slova řvou dneska hlasitějc než kdy předtím.“ (s. 7), nebo „A už vôbec sa nečudujem, že božích poslov vždy na verejnosti prekričia!“ (s. 165) Někdy jde zdánlivě o pouhé detaily, zda: „Moje krev skončila vzadu za barákem!“ (s. 14) či: „Moja krv je pochovaná vzadu na dvore.“ (s. 171)

Podobných příkladů je hned celá řada: „Me? I’ve hardly got the strength to breathe.” (s. 87) jako: „Já? Já jsem rád že v sobě najdu sílu dechat“ (s. 41), či: „Ja? Ved’ ja sotva dýcham.“ (s. 195). Obecně můžeme vysledovat následující tendence. Sloveso za sloveso: „It looks like rain to me! Plain old rain!“ (s. 8) neboli: „Vypadá to jak slejvák! Normální obyčejnej slejvák!“ (s. 2), ve srovnání s: „Prší! Normálne prší.“ (s. 162). Věta za větu: „Rain? Of course it’s rain!“ neboli „Slejvák? Jistě že je to slejvák!“, na rozdíl od „Samozřejmě, že prší!“ (tamtéž) Osobní zájmeno a modální sloveso za zájmeno a sloveso: „I have to meet Father Dewis for lunch.“ (s. 15) neboli „Já musím jít na oběd s otcem Dewisem.“ (s. 5), na rozdíl od: „Idem na oběd s otcem Dewisem.“ (s. 164)<sup>31</sup>

Asi nejrušivěji působí snaha doplňovat slovesa i tam, kde k tomu není žádný zjevný důvod, a též nadužívání slovesa „být“ ve funkci pomocného či sponového slovesa, viz předchozí příklady či: „To byste se projeli. Je to děsná dálka.“ (s. 27), když stačí: „Strašná dial’ka. Dlhá cesta.“ (s. 182) Převodu se nevyhnul ani typický nešvar pro překlad z angličtiny, dvě a více po sobě jdoucích předmětných vět, zde navíc v kombinaci s ne příliš vhodným výběrem slov: „Ženská může způsobit, že si myslíš, že umíráš.“ (s. 16). Opět pro srovnání: „Žena ťa hned’ presvedčí, že si na umretie.“ (s. 172)

Podobných neobratností je v překladu mnohem více. Dodge nemá nic „rozčítit“ (Janská, 1981, s. 6), ale namísto toho mu Halie zakazuje cokoliv, „co tě rozruší!“ (s. 3). Halie se není jistá, jestli byla na Floridě či v Kalifornii, ale Dodge se nezeptá, zda si může „vybrat“ (Janská, 1981, s. 8), ale zda „Můž[e] hádat?“ (s. 4). Zatímco u Ruppeldtové Dodge tvrdí, že: „Niekedy zablúdím aj v predsieni.“ (s. 195), u Popela: „Někdy dokážu zabloudit ve vlastní chodbě.“ (s. 41) Shelly překvapí Halie svým rozhodnutím nepít alkohol: „Aká zásadová. Pekné, keď má človek také pevné zásady.“ (s. 201) V českém překladu opět nacházíme dvakrát sloveso „být“ a navíc v kombinaci se zájmenem „to“: „To je pevný stanovisko. To je dobrý mít pevný stanovisko.“ (s. 47)<sup>32</sup>

Na první pohled se sice může zdát, že se jedná o jednoznačně zápornou charakteristiku Popelova překladu, ale není tomu tak. Úzká vazba na originál poskytuje čtenáři možnost při pečlivém čtení proniknout za text a odhalit tak i skryté významy. K tomu je vhodný spíše přesný, i když poněkud neobratný text, než velice dynamický překlad, který se však ne vždy drží originálu. Nesmíme zapomenout ani na skutečnost, že Popel také přichází s řadou důmyslných řešení. Některá z nich již byla citována v předchozím textu, zde uveďme

<sup>31</sup> Srovnej též v kontextu předchozích replik: „Já to ale nepotřebuju! / Už je to dýl jak čtrnáct dní, Dodgi. / Já to ale nepotřebuju! Nikdy jsem to nepotřeboval!“, či „Netreba ma strihať. / Po dvoch týždňoch je najvyšší čas. / Netreba ma strihať. Nikdy ma nebolo treba strihať.“ (tamtéž)

<sup>32</sup> Srovnej s originálem: „Well, that’s a firm stand. It’s good to have a firm stand.“ (s. 100)

například: „Podívat se drsný pravdě do očí?“ (s. 51) při překladu: „Look the beast right dead in the eye.“ (s. 108), či pro Sheparda tak důležitý závěrečný návrat ke kořenům: „Takes everything straight down deep to the roots“ (s. 120), jako „Pronikne krásně až ke kořenům.“ (s. 57), ve srovnání s doslovnějším: „Dostane sa až dolu ku koreňom.“ (s. 210)

Bohužel ani Popel se nevyvaroval několika menších či větších chyb. Někdy se jedná o jednotlivá slova, viz zdánlivě převzaté spojení od Janské „pěstitel koní“ či Vinceovo rozpoložení: „ty jsi z toho rozčarovanej“ (s. 31), kde má být spíše: „myslíš, že si na tom najhoršie“ (s. 186)<sup>33</sup>, někdy o celá spojení: „Nemám tu co dělat.“ (s. 56) namísto „Chvalabohu nie som v rodine.“ (s. 209) za anglické „I’m not even related.“ (s. 118) Tento poslední příklad nás přivádí k chybám, které mohou být pro interpretaci hry zcela zásadní. Například Halie pověří Dodge, aby dohlédl na Tildena: „Máš ho na starosti.“ (s. 168), ale v českém překladu se zodpovědnost přenáší na oba: „Musíme na něj dávat pozor.“ (s. 11)

Přestože se jedná o drobnost, na podobných „drobnostech“ vystavěl svůj článek Július Gajdoš (1999, s. 70): „Její záměr udělat Dodge zodpovědným za Tildena představuje nejenom únik před vlastní zodpovědností, ale i způsob jak si vytvořit prostor pro potenciální vydírání v případě Dodgeova neúspěchu.“ Podobně podstatné je pro Tildena řízení, kdy měl jedinkrát v životě příležitost být „sám sebou“ – „I had a sensation of myself.“ (s. 76), ale u Popela proniká do textu jakési vzrušení: „Jel jsem si, kam se mi zachtělo. Cejtil jsem vzrušení.“ (s. 36) Poté, co se Shelly sblíží s Dodgem, přichází na řadu nosné téma fotek a Shelly je překvapena, že si Dodge nepřipomíná svou minulost: „Nikdy sa neďívate na tie obrázky hore?“ (s. 195), což však vyzní jinak, než: „Vy jste se na ty fotky nahoře nikdy nepodíval?“ (s. 42)

Tento převod však charakterizuje nejlépe autorova snaha „dovysvětlovat“ originál. Někdy je to pouhá drobnost, kvůli které se však ztratí například ironický nádech Dodgeovy sexuální narážky, ve které reaguje na neurčité všechno: „Presne tak. Ten teda vedel všetko. / Predpokladám, že ťa aj niečo naučil, čo? Trochu ťa popreháňal po stajni! / Vedel všetko, čo sa týka koní.“ (s. 163) Srovnej s českou verzí: „A věděl o koních úplně všechno. / Vsadím se, že tě pár věcí naučil, co? Že tě dobře protáh’ stájí! / Jo. Věděl o koních úplně všechno.“ (s. 4) Jindy se zas vytrácí závažné souvislosti. Shelly například nechce Dodgeovi dát masáž, jelikož má dotyků, rozuměj Bradleyho prstů v puse, až dost: „Na nejaký čas mám dotykov dost.“ (s. 194) Jenže tyto dotyky v žádném případě nebyly jemné, proto těžko pochopit: „Jemnejch dotyků jsem měla v poslední době až až.“ (s. 40) Jistě by bylo možné vnímat tato slova

---

<sup>33</sup> „...you think you’re bad off...“ (s. 66)



ironicky, kdyby jim nepředcházela další doplnění: „Dobrá masáž zad. Pár jemnejch dotyků.“, kde stačí prostě: „Menšia masáž. Dotyk.“ (tamtéž)<sup>34</sup>

Takto bychom mohli pokračovat i nadále. Proč dodávat Dodgeovu aktivitu: „Nenechal jsem za sebou jedinou živoucí duši.“, když originál netvrdí nic víc, než že: „Za mnou už niet živej duše.“ (s. 197) Někdy je tato snaha vyloženě kontraproduktivní, jelikož Shepardův roztříštěný text přeci jen drží pospolu určitá vnitřní logika, a tak když na konci říká Halie: „Nikdy jsem ještě takovou kukuřici neviděla... Takhle brzo. A mrkve taky.“ (s. 56), těžko může na začátku tvrdit: „A navíc je po kukuřičný sezóně.“ (s. 13) Originál nic takového samozřejmě netvrdí. Dokonce u první repliky téměř slyšíme nevyřčené „yet“: „It's not the season for corn.“ (s. 31) Také je naprosto zbytečné naznačovat, co přijde o chvíli později (a opět doplňovat): „Všichni naši kluci to věděli. Hlavně Tilden to věděl- /.../ Tilden to věděl moc dobře.“, když originál je mnohem neurčitější: „All our boys knew. Tilden knew. /.../ Tilden was the one who knew.“ (s. 109)<sup>35</sup> Podobných příkladů je pak v překladu nepočítaně.<sup>36</sup>

Na závěr ještě věta, která je v překladu oddělena dvojtečkami, sám překladatel si byl tedy vědom určitého problému: „.....To si nesesnete nad nějakým temným problémem z milulosti a nesnažíte se ho vyřešit?.....“ (s. 50) Pravděpodobně se jedná pouze o alternativu k: „Copak si většinou neřešíte svoje problémy sami?“ (tamtéž). Každopádně zde vidíme nedostatečné porozumění originálu, v němž celá rodina dělá vše proto, aby si nad žádným, natož tajemným problémem z minulosti sedat nemusela: „Zvyčajne si predsa riešite svoje záležitosti v kruhu rodiny, nie? Nie náhodou za tmy? Vonku, vzadu na dvore?“ (s. 203)

Můžeme konstatovat, že Popelův překlad velice vytrvale sleduje originál, což mu propůjčuje zdání důvěryhodnosti. Za největší prohřešek lze považovat snahu sdělit českému divákovi, či případně čtenáři více než originál. V konečném důsledku se tak překladatel chytá do vlastních pastí. Nicméně o tři roky později při překladu *Nebožtíka Henry Mosse* již Jiří Popel dokazuje, že důvěrnější znalost Shepardových her a především jejich rytmu a poetiky přináší zasloužené ovoce.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Ještě předtím Dodge v originále postupně připravuje půdu pro svůj návrh: „What do you know what's good for me anyway?... You know what'd be good for me?“ (s. 85), což vidíme i ve slovenštině: „Čo ty vieš, čo mne robí dobre... Vieš, čo by mi urobilo dobre?“, zatímco čeština pouze zopakuje dvakrát to stejné: „Víš, co by mi udělalo dobře?... Víš, co by mi udělalo dobře?“ (tamtéž)

<sup>35</sup> Srovnej: „Všetci naši synovia to vedeli. Aj Tilden to vedel. /.../ Tilden to vedel.“ (s. 205)

<sup>36</sup> Viz například podtržená slova v následujících příkladech: „Tohle je vážně tvůj otec?“ (s. 26), „Myslím jako do města.“ (s. 27), „Snažíš se mě před nima zesměšnit?“ (s. 29), „Abych neházela ty příslovečné perly sviním, ne?“ (s. 44), „Měli jsme přece dohodu, že to zůstane jen mezi náma.“ (s. 51)

<sup>37</sup> Viz mnohé velice zdařilé citace v předcházejících kapitolách.

#### 4.2.5 Změna prostředí

Pokud byla Ruppeldtová charakteristická vynecháváním určitých replik, nalezneme několik podobných případů i u Popela. K některým dochází zřejmě z nepozornosti, protože jsou pro vyznění celého díla velice podstatné: „His death should have come completely unnoticed.“ (s. 119) Jindy si možná nebyl překladatel jistý jejich překladem, viz „Rooty-tooty“ (s. 63), či: „shouting louder now than ever before. Screaming to the four winds.“ (s. 18), kde nalézáme jen: „řvou dneska hlasitěji než kdy předtím.“ (s. 7) Později je tento idiom použit malinko v jiném kontextu: „I’d sooner tell it to the four winds.“ (s. 108). Popel jej překládá poněkud nepatřičně: „Zašeptat to do nějaký vrby.“ (s. 51)<sup>38</sup> V posledním případě využívá opisu, například: „Well, they shouldn’t race on Sundays. The Sabbath.“ (s. 10) převádí jako: „To by taky neměli. Neděle je sváteční den a má se světit.“ (s. 3)<sup>39</sup>

Tento poslední příklad předznamenává celou paletu možností, která se překladatelům otvírá při řešení kulturně vázaných reálií. V zásadě mají k dispozici dva postupy. Zprvče místo konkrétního názvu uvedou obecný pojem, tj. z „Burma Shave ad“ se stává „reklam[a] na holicí pěnu“ (s. 18), či dokonce „reklam[a] na vodu po holení“ (s. 175). Skutečnost, že si Ruppeldtová volí vlastní produkt, plně odpovídá vysledovaným překladatelským strategiím. Proto nás nepřekvapí, když na jiném místě zcela vynechává kulturní odkaz, zatímco Popel jej věrně převádí: „Odjel na západ a dostal se do průšvihů.“ (s. 18) a „Odišiel z domu a dostal sa do kaše.“ (s. 197) Opačný přístup využili překladatelé při převodu kulturně mnohovýznamového „apple pie“. Zatímco Ruppeldtová jej podobně jako Janská převádí jako „jablkový koláč“ (s. 181), respektive „jablkovej koláč“ (Janská, 1981, s. 44) bez dalšího vysvětlení, Popel se rozhoduje pro analogii v podobě „domáci[ho] štrúdl[u]“ (s. 25).

Najdeme i případy, kdy Popel používá při převodu „exotické“ měrné jednotky „thousand miles“ opis: „Mohla jsem bejt v klidu někde pěkně daleko odsud.“ (s. 29), zatímco Ruppeldtová i Janská „lokalizuje“: „Najradšej by som bola aspoň tisíc kilometrov odtiaľto.“ (s. 184) Velice zajímavý je v tomto ohledu nápěvek, s kterým si Vince (Janská jako jediná změnila jméno postavy, a to právě Vince na Vinsyho) přichází dobít rodinné dědictví. Jedná se o hymnu americké námořní pěchoty, tedy pro Američany nesmírně známou skladbu, s kterou se pojí mnoho asociací. Janská jako jediná volí českou verzi známou pod názvem Pochod amerických námořníků, a to nikoliv její první a druhý, nýbrž třetí a čtvrtý verš, který končí slovy: „bojoval americký námořník.“ (1981, s. 90) Ruppeldtová pouze překládá slova

<sup>38</sup> Podobně i předchozí věta: „I’d sooner tell it to a stranger than anybody else.“ (s. 108) vyznívá proti Shepardovu záměru: „Stejně bych to někomu už brzo musel říct.“ (s. 51)

<sup>39</sup> Srovnej se slovenskou verzí: „V nedeľu by nemali byť dostihy. Je šábes.“ (s. 162)

originálu, a to v obou případech dokonce mírně odlišně. Popel se rozhodne také pro překlad, ale kvůli rýmu opouští pobřeží tehdejšího Tripolska a přesouvá jej do „starého Samaří“ (s. 52), tedy na území dnešního západního břehu Jordánu. Je více než zřejmé, že bez hudebního doprovodu lze u českého diváka, potažmo čtenáře jen stěží očekávat jakékoliv asociace.

Druhou možností je ponechat původní termín beze změny a překlad tak „exotizovat“. Překvapivě tuto metodu nalézáme častěji u Ruppeldtové, které ponechává nejen whisky „Gold Star“ (s. 187), ale i „Dick[a] a Jane a Spot[a]“ (s. 176), na rozdíl od Normana Rockwella, kde volí opis: „Vyzerá ako z obálky nejakého slad'áku.“ (s. 176) Popel naopak překládá jak „Zlatou hvězdu“, dokonce převádí i „Sour Mash“ jako „Bourbon“ (s. 32), tak i psa Flíčka, ale ponechává bez bližšího vysvětlení Dicka a Jane i „Normana Rockwella“ (s. 20) Mění však obálku na obrázek. Těžko lze očekávat, že by diváci těmito narážkami na zidealizovanou minulost bez kontextu porozuměli. Naštěstí nám zde pomáhají nejen mlékař a malý pejsek, ale i rozvedení strohého: „It's American.“ (s. 44) jako „Normální americkéj dům.“ (s. 20), či „Typický americký dom.“ (s. 176)

Poslední zajímavou oblastí jsou typické americké sporty. White Sox zůstávají u obou překladatelů White Sox, stejně jako Pee Wee Reese, respektive P.V. Reese. Již jsme se však zmínili o problémech Ruppeldtové s baseballovou terminologií, k čemuž můžeme dodat i terminologii amerického fotbalu, kdy podobně jako Janská nenachází pozici „rozehrávače“ (s. 11), ale přesouvá jej nejprve na „křídlo“ (s. 168) a později dokonce na post „středný[ho] obranca“ (s. 192). V tomto ohledu je Popel opět nejpřesnější. O to je však překvapivější, když se rozhodne střídát basket s „košíkovou“ (s. 12). Dnes již působí téměř úsměvně, když se řekne, že „Ansel byl senzační košíkář.“ (s. 46) Srovnej s Janskou (1981, s. 80): „Ansel byl velkej basketbalista.“

Další zajímavou kapitolou je překlad nadávek. Ruppeldtová k tomuto tématu přistupuje podobně jako Janská, a tak v jejím převodu nalézáme nanejvýše „Doriti! Dorriti!“ (s. 175) Jinak se zde setkáváme s dnes již „slušnými“ nadávkami typu „dočerta“ či „dofrasa“. Slovenský překlad je v souladu s očekáváními 90. let nejen slušný, ale i veskrze spisovný. Nelze tedy mluvit o jakékoliv charakteristice postav prostřednictvím jejich jazyka. Srovnejme například: „Pusti ma, ty sviniar!“ (s. 181) s „Pust' mě, ty zasranej hajzle!“ (s. 26), či „Sekáč. Jednotka.“ (s. 192) a „Pan úžasnej. Pan kurva Někdo.“ (s. 37) Popel využívá všech vrstev jazyka, a to bez ohledu na charakter postavy či emocionální napětí. Nespisovné koncovky stejně jako zkracování slov nacházíme jak u Dodge, Vince či Tildena, tak u Bradleyho, Shelly či Halie. Jediný, kdo se svou mluvou odlišuje od ostatních je v souladu s originálem otec

Dewis: „Cožpak nevidíte, že tito lidé chtějí, abyste je nechala na pokoji? /.../ Halie, myslím, že bychom měli jít nahoru a počkat tam...“ (s. 51 a 54)

Posledním závažným tématem je otázka přechodu k tykání. V obou překladech si tykají v postatě jen členové rodiny. Proto je zajímavé pozorovat, kdy a pro koho se Shelly stává součástí užší rodiny. U Dodge je to jednoduché – nikdo mu není blízký, nemá tedy potřebu dělat mezi „vetřelci“ ve vlastním domě jakékoliv rozdíly a tyká zkrátka všem. Ve stejné pozici, i když na opačné straně spektra, stojí otec Dewis, který zdůrazňuje: „Jsem tu jen jako host, Halie.“ (s. 54), a tak všem po celou dobu uctivě vyká, stejně jako i oni jemu. Jenže spíše než o uctivost se jedná o přetvářku, paradox zdání a skutečnosti, vezmeme-li v úvahu jeho stav, uplynulou noc a okolnosti návratu: „Musíte ji ale vytáhnout. Mám plné ruce. (Halie se zahihňá. Začne prohledávat Dewisovi kapsy, hledá láhev...)“ (s. 46)

Asi nejzajímavější je postava Tildena, který je dle Dodge tak trochu mimo, my bychom spíše řekli v „postavení domácího blázna“ (Gajdoš, 1999, s. 66). Je však jediný, kdo projevuje lidské city a vzpomíná na bolestivou minulost. Ve Vinceovi něco poznává a Shelly mu je od prvních chvil blízká, tedy ve slovenské verzi: „Máš rada mrkvu?“ (s. 183) V českém překladu to trvá Tildenovi o čtyři repliky déle: „Hned se vrátím. Nikam nechod’.“ (s. 27) Po návratu ji však opět vyká: „A s čím se vám svěřuje?“ (s. 33), což pak působí zvláště ve chvíli, kdy jí prozradí temné rodinné tajemství a následně se zeptá: „Teď asi budete chtít váš kožíšek zpátky. Kdybych byl váma, tak bych ho chtěl.“ (s. 37) Právě v tomto rozhovoru o důvěrnostech, který si mohou či nemohou Tilden se Shelly svěřit, vyniká onen kontrast světa uvnitř a vně.

Tilden vidí Shelly uvnitř a celou dobu ji oslovuje jako člena rodiny, zatímco Shelly si jako venkovní pozorovatel udržuje odstup, což se jí vcelku úspěšně daří až do konce druhého dějství, kdy přichází Bradley. Ten je sice „mrzák“ a „impotent“, ale přichází „vykastrovat“ svého otce a v domě se cítí být pánem: „Berieš ho so sebou? ... Mohla by si.../ ... / Povedal ti? ... / ... / Ale vieš, vieš... / ... / Aj ty sa bojíš, čo? ... Nemusíš sa báť.... / So mnou sa takto nerozprávaj... / ... / Otvor ústa!“ (s. 191-192) U Popela to trvá opět o mnoho déle, než získá Bradley konečnou převahu: „Berete ho s sebou? ... To byste ale měla... / ... / Neřek’ vám o tom? ... / ... / Ale jo, víte... / ... / Takhle už se mnou nikdy nemluv... / ... / Otevři pusu.“ (s. 37-38)<sup>40</sup>

Shelly se začne cítit jako doma poté, co stráví noc v Haliině pokoji: „Pocit, že tu nežije nikdo jinej než já. Všichni jsou pryč. Vy jste tady, ale vypadá to spíš jako kdybyste tu neměl bejt.“ (s. 41) Ale i přesto všem stále uctivě vyká. Zato Halie od počátku zaujímá vůči Shelly

---

<sup>40</sup> Slovenský překlad zde ponechává některé vyškrtnuté repliky.

pozici síly podobně jako Bradley: „Čo tu robíš s mojou šálkou?“ (s. 199) Popel opět čeká o čtyři repliky déle: „Vypilas ho ty?“ (s. 45) Bradleyho akt Shelly sice nejprve odzbrojil, ale posléze jí dodal sílu se mu postavit: „Tys mi strkal prsty do pusy a dovolíš si mě nazvat šlapkou!? Ty zasranej pošahanej úchyle!“ (s. 49)<sup>41</sup> Shelly pomalu začíná podléhat rodinné atmosféře: „Vy ste tu cudzí, nie ja.“ (s. 203) Nakonec ji však před ničivou přitažlivostí zachrání skutečnost, že: „Chvalabohu nie som v rodine.“ (s. 209)

V českém překladu Bradley nejdříve Shelly poví do očí: „Jseš jen ňáká sprostá šlapka, kterou si sem přitáh’ Tilden.“ (s. 49) Jenže o stránku dále opět začne na dvě věty nepochopitelně vykat: „Starejte se o své problémy! Nemáte žádný právo...“ (s. 50) Hned následující replika však vše vrací zpět: „Netušíš, čím jsme si prošli. Nic o nás nevíš!“ (s. 51) Zásadní průlom, a to obrazně i doslova, pak znamená návrat Vince. Dochází ke kompletnímu obratu a najednou ho opilého a s násilnými sklony všichni poznávají, vítají ho do rodiny, i když každý po svém: „Koukej vypadnout z té verandy, ty šmejde!“ (s. 53), či „Jdi na to! Převzmi vládu na domem!“ (s. 54) Zatímco Vince kromě Shelly: „Držej tě tam jako rukojmí, drahá?“ (tamtéž) zdánlivě nikoho nepoznává: „Dědeček? Můj dědeček? Myslíš otec mého otce?“ (s. 53) S výjimkou otce Dewise, jehož úřadu, nikoliv jemu osobně, projevuje i ve svém stavu stále úctu, jako by pro něj nikdo neexistoval: „Za mou babičkou? V domě není živá duše. Jen vy. A vy jste na odchodu, ne?“ (s. 56) „Pohřbený“ syn se vrací domů, do lůna rodiny, ale místo nalezení vlastní identity a záchrany rodiny, se propadá do bludného kruhu, z něhož není úniku.

Nicméně půda svého staronového krále poznává a obdarovává ho svými plody: „Vypadá to tam jak v ráji, Dodgi.“ (s. 56) Jenže „může [za to] ten liják“ (s. 57), nebo „možno to bolo slnko“ (s. 210), nebo to bylo slunce našeho života, náš syn, naše sluníčko...

*A kdesi v dálce bylo slyšet, jak Amerika praská ve švech a sesouvá se do moře.*<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Názorné srovnání se slušností Ruppeldtové: „Ty mi hovoříš prostitutka, ty, čo si mi strčil ruku do úst? Blázon sprostý!“ (s. 202) a konfrontace s originálem: „What kind of a weird fucked-up yo-yo are you?“ (s. 103)

<sup>42</sup> Shepard, 1973, s. 12, autor překladu neznámý.

## 5 Závěr

*Shepardovy hry nadálej ostávají výzvou pre slovenská divadlá, výzvou, ktorá istotne stojí za to.<sup>1</sup>*

*Pohřbené dítě* k nám z českých jevišť promluvalo prozatím jen jednou. Stalo se tak v ostravském divadle Komorní scéna Aréna před téměř čtyřmi roky a v programu se udrželo celé dvě sezony. Promlouvalo k nám ústy Jiřího Popela pod taktovkou Janusze Klimszi. V hlavní roli Dodge se představil Norbert Lichý a za svůj mimořádný činoherní výkon byl nominován na Cenu Thálie 2007. Tento pionýrský počín byl bezesporu záslužný a podle slov dramaturga Tomáše Vůjtky jej lze považovat i za velice úspěšný.

Samotná hra patří do skupiny her rodinných, které se téměř jako jediné objevují v českých divadlech<sup>2</sup>. Vděčí za to zdánlivě univerzálnímu poselství a na první pohled realistickému hávu. Kromě *Prokletí hladovějící třídy* jsme měli možnost shlédnout několikere představení *Pravého západu*, *Mámení mysli* a zřejmě i nejoblíbenější Shepardovy hry *Láskou posedlí*. Již i *Nebožtík Henry Moss* se ve Švandově divadle dočkal své tolik vytoužené smrti. Všechny tyto hry však mají kromě autora a temného rodinného odkazu ještě něco společného – dobu a především místo svého vzniku.

K hlubšímu pochopení jednotlivých her tato práce nabízí v podstatě tři nástroje. Podrobná analýza společných autobiografických prvků nás nemusí vždy dovést až ke konečné interpretaci, ale přinejmenším nás může nasměrovat na správnou cestu, na níž se postupně utkáme s démony omamných látek, komerčních úspěchů i odloučení. Shepard nakonec volí rodinný život, ale předtím se musí vyrovnat se smrtí otce, válečného hrdiny, stipendisty Fulbrightovy nadace, ale i alkoholika a násilníka. Zdánlivě slabá matka mu pak poskytne teplou polévku, klidný domov a konečné rozhřešení. Na konečnou katarzi je však stále ještě příliš brzy.

Přesun do amerického prostředí nám doslova a do písmene rozšíří obzory. Budeme se z počátku svobodě prohánět na koních v kovbojském převleku nekonečnými pustinami, až znenadání narazíme na první cesty a železniční stanice. Pak je již jen otázkou času, kdy se objeví silnice, auta a dálnice. Kdy horizont zjizví billboardy a krajinu jako neštovice napadnou desítky motelů. V tomto nelítostném světě, kde je vše na prodej, se žalostně nedostává pravých mužů a skutečným hodnot. Zato na každém kroku narážíme na ztracené existence bez domova a bez minulosti, velmi často se vzpomínkami na válečné běsnění.

---

<sup>1</sup> Šebesta, 2000e, s. 338.

<sup>2</sup> Kromě nich měli diváci možnost vidět hry *Simpatiko* a *Bůh pekla*, obě v překladu Dany Hábové.

Amerika již není zemí neomezených možností a vlastně jí ani nikdy nebyla. Z Východu na Západ sice nejdříve přešli opravdoví cestovatelé a dobrodruzi, ale v jejich patách se jak lavina hrnuli nenasytní Evropané, kteří postrádali stejně tak znalosti přírody, jako vlastní tradici i kulturu. Nezbyvalo jim nic jiného, než si vytvořit falešná pozlátka amerického snu a zjevného předurčení. Jedinou možnou záchranou je vrátit se domů, ke kořenům a především k základní existenciální otázce: „Kdo jsem?“ Každé postava tak svádí souboj, ať již sama se sebou či se svým bratrem, o konečné vítězství divoké přírody či upjaté civilizace, o převahu mužského či ženského principu. V neposlední řadě pak zuří litý boj i mezi mýty a realitou.

Tato bohatá směs je navíc v Shepardových hrách zabalena do bezpočtu symbolů, kulturních odkazů či starodávných mýtů, které na sebe různě navazují, navzájem se rozvíjejí a vzápětí si protiřečí. Vzniká tak pestrá postmoderní koláž stylů a forem. Tento „jablečný koláč“ však nesmí být upečen z kyselých jablek, protože takový pokrm by mohl být pro diváky až „smrtný“. Výsledný pokrm je tedy radno ochutnávat jedině s úsměvem na rtech.

A právě na tuto strunu se rozhodli v Ostravě zahrát nejsilněji. Zdůraznili Dodgeovu již tak silnou ironickou stránku, až se často zdá, že spíše než s umírajícím Kukuřičným králem se Halie utkává s dřímajícím obrem. Nenechávají si realistickou stavbu zbytečně nabourávat Haliinými předlouhými monology, kupou kukuřičných slupek<sup>3</sup> ani přehnanou groteskností až absurdností některých scén (například když jednonohý Bradley nemotorně klečí u spícího Dodge). Mizí i některé nosné kameny celého díla, kdy prostor vně a uvnitř není oddělen síťovinou, nýbrž černou plachtou (kterou se však naštěstí na konci Vince opravdu prořezává), skrz kterou ale není nic vidět. Na konci prvního a začátku druhého dějství je sice dešť slyšet, ale voda není přímo na scéně vidět (viz v originále rozmočené Bradleyho noviny či svrchník Vince). Ztrácí se také nejeden paradox, který by jinak divákům zavčas roztříštil jejich realistická očekávání. Probuzení tak často přichází až po konci inscenace, jenže to již, přesně dle Shepardových slov, není na nic čas.

Inscenace také cíleně tlumí americké souvislosti<sup>4</sup>, takže nepřekvapí, že v ní nenalezneme ani Normana Rockwella, ani mlíkaře, či Dicka, Jane a Flíčka. Mění se i hymna americké námořní pěchoty naštěstí zůstává armádní popěvek. Dále dochází ke ztrátě celé řady symbolů, nebo dochází přinejmenším k jejich značnému oslabení. Dodge tak není na začátku třetího dějství vykázán na chladnou zem, ale sedí pohodlně v křesle. Halie se nevrací v jasné žlutých šatech, ale pouze si namísto černého saka oblékne tmavě žluté, čímž se však z výrazné

---

<sup>3</sup> Podle vyjádření Tomáš Vůjtky to bylo často z čistě pragmatických důvodů (jako například nedostatku kukuřičných slupek).

<sup>4</sup> Viz též Tomáš Vůjtek v pořadu *Divadlo žije!* z 13. 1. 2008.

symbolické proměny stane téměř nepostřehnutelný detail. Téměř se ztrácí i hrdinská minulost v postavě tajemného Ansela a také mnohoznačný obraz Anselovy sochy s míčem v jedné a puškou v druhé ruce. Zato se v Haliiných rukách přímo na scéně objevuje puška. Objevují se pak i některé další prvky, mezi něž patří také hudební doprovod.

Shepard je v tomto ohledu obzvláště pozoruhodný autor, jelikož je při popisu hudby i zvukových efektů<sup>5</sup> nesmírně důsledný. Jako bubeník má vytříbený cit pro dramatickou pauzu. Na začátku hry tak má být slyšet déšť a nic než bubnování kapek slabého deště. Po první zmínce o pohřbeném dítěti má následovat dlouhá pauza. V inscenaci však v obou případech slyšíme doprovodnou hudbu Norberta Lichého. Uvědomíme-li si, že v Shepardových očích ticho ubíjí tvořivost, není zřejmě náhodou, že Vince svou trubku nevyndá ani z pouzdra. Odkud se tedy ta hudba bere? Co nám má říci? A proč Vince v závěru zdemoluje gauč, když pro starého krále, jehož je vlastně nyní převtělením, tolik znamenal? V inscenaci tak pomyslně nezůstává stát kámen na kameni.

Domnívám se, že inscenace tak zůstává stát jaksi na půl cesty. Že opouští výsostné americké vody, ale nedoplouvá až do Čech. Vždyť těžko nyní najít pro Čechy příhodnější téma než neschopnost podívat se bolestivě minulosti přímo do tváře. Zůstáváme však na pomezí mezi vlastním a cizím. Tento obraz by Shepard, milovník mezních situací, jistě ocenil. Ale do budoucna se budeme muset rozhodnout, zda klást na diváka větší nároky a konfrontovat jej nejen s „roztaveným realismem“, ale i s neřaděným postmodernismem, či mu naopak vyjít ještě více vstříc a za každou cenu ho pobavit, tedy i za cenu významného ochuzení originálu. Nelze zde než souhlasit s Jurajem Šebestou (1998, s. 148): „V případe rodinných dram skúsenosti dokazujú, že je lepšie prijať autorovu víziu a usilovať sa k nej priblížiť, ako hľadať za každú cenu svojské výklady a na ne "namontovať" Shepardovu poetiku.“

Herci v tomto představení navíc bojují s nesmírnými nároky autora na specifický způsob hraní, který je zcela odlišný od běžného psychologického realismu. Postavy jsou často vyprázdněné a bez hlubší znalosti Shepardovy poetiky se herci často nemají čeho chytit. Neustále musí improvizovat a hrát pokud možno intuitivně. Rozum je zde často spíše na obtíž. Bohužel jim v tomto nerovném souboji Popelův text mnoho nepomáhá. Nejvíce pak s překladem pracuje Norbert Lichý, který si téměř v každé replice upraví slovosled či minimálně jedno dvě slova. Přestože tak inscenace získává mnohem lepší rytmus i celkový spád, je tento postup nesmírně záludný, jelikož v originálním textu je mnoho skrytých souvislostí, a to i co se nejmenších detailů týče (Šebesta, 1998, s. 148-149): Vďaka totálnej

---

<sup>5</sup> V *Mámení mysli* dokonce v poznámkách zmiňuje živou kapelu „Red Clay Ramblers“. V *Pravém západě* pak detailně popisuje zvláštní štěkot jihokaliifornských kojotů.



prepojenosti tém a motivov, ich funkčnému obmieňaniu a opakovaniu a to aj v najmenších detailoch, dôslednému uplatneniu metódy kontrastu a paralely, rozvíjaniu tém slovne i obrazom, by mali byť pokusy o úpravu textu mimoriadne pozorné a citlivé, aby sa vyrovnali originálu.

Ze všech tří analyzovaných překladů je sice Popelův převod originálu nejbližší, ale často jen co se počtu slov týče. První překlad Ludmily Janské sice splnil svou informativní funkci, ale v dnešní době je pro případné divadelní představení téměř nepoužitelný. Nese totiž více než zjevné známky doby svého vzniku, a to především po jazykové stránce. Velice inspirativní je slovenský revidovaný překlad od Alexandry Ruppeldtové. Ta sice prohrála svůj souboj se sportovní terminologií, ale co se dramatickosti a mluvnosti týče, vítězí na celé čáře. Bohužel i tento převod trpí řadou větších či menších neduhů, zejména pak zjevnou neúplností a někdy až přílišnou volností. Bylo by také třeba jej trochu „přibrousit“ v nadávkách a zvolit vhodnou rovinu hovorovosti až nespisovnosti.

Jako první vlašťovka však byla ostravská inscenace více než slibná. Rozhodně pobavila a nikoho snad neurazila (někteří diváci „naštěstí“ přehlédli i postavu vracejícího se Tildena s dítětem v náručí). *Pohřbené dítě* by snad mohlo promluvit znovu a my mu k jeho návratu můžeme na závěr popřát snad jen tři věci. Zaprvé, aby si Jiří Popel našel čas a přepracoval svůj překlad podobně, jako Shepard zrevidoval originál. Zadruhé, aby herci a celá produkce měli možnost nastudovat kromě Shepardovy poetiky a stylu i úspěšná zahraniční představení. A zatřetí, aby si diváci našli čas se na představení vrátit, či si o Shepardovi něco málo předem načtli.

## Resumé

Ve své práci sleduji vývoj jednoho z nejvýznamnějších amerických dramatiků uplynulého století, přinejmenším tedy jeho druhé půlky, a vyzdvíhám tři oblasti, které měly na jeho život i kariéru zásadní vliv. První oblast jsou vzpomínky na dětství a především pak téměř posedlost vztahem otce a syna. Zadruhé je to rozpor *Pravého západu* a zidealizované minulosti. Shepardovi se přičítá falešné mýty o zjevném předurčení a americkém snu. Odmítá uvěřit směřujícím se lidem na fotografiích a jejich příběhům. Asi nás ani nepřekvapí, že spisovateli, který neváhá přinést na scénu kostičku dítěte, není nic svatého. Zatřetí je to oáza klidu, kterou nakonec Shepard nenajde kdesi na hranicích, ale po návratu domů přímo na svém prahu. *Nebožtíkem Henry Mossem* pak dává poslední sbohem svému otci. Nakonec se odstěhuje na ranč do Minnesoty, protože „je velký rozdíl, jestli v New Yorku jen pracujete, nebo tam i bydlíte.“

Ale *Pohřbené dítě* je jeho v pořadí teprve druhou rodinou hrou, a tak doslova překypuje silnými rozpory a řadou protichůdných tendencí. Nejen proto je i pro obyčejného čtenáře těžko stravitelná, natož když ji má překladatel ještě plně ovládnout. Ludmila Janská má zřejmě kvůli nedostatku dnes tak běžných podpůrných materiálů často potíže vlastního originálu vůbec porozumět. Alexandra Ruppelová dává přednost obsahu před formou a melodičností před doslovností, ale někdy pro samou snahu výrazně přestřelí. Jiří Popel naopak až příliš uctívá jednotlivá slova. Nejenže se někdy téměř slepě drží slov originálu, dokonce čas od času nějaké to ne příliš vhodné slovo i přidá. Díky *Nebožtíku Henry Mossovi* však víme, že Popel Shepardovu poetiku nakonec přeci jen ovládl, a tak by důkladnější přepracování původního překladu mohlo bohatě stačit. Doufejme tedy, že *Pohřbené dítě* ještě neřeklo poslední slovo.

## Résumé

In my thesis, I follow the development of one of the most important American dramatists of the last century, or at least of the second half of that era, and I have discovered three areas with immediate impact both on his personal and professional life. First, his childhood memories which are closely connected to his obsession with the father-son relationship. Second, it is the contrast between *True West* and the idealised past. Shepard is not willing to take the myth of Manifest Destiny and American Dream at face value. He questions the smiling faces on the photographs and their happy stories. Nothing is taboo for a writer who carries a dead baby on stage. Third, when he finally arrives back home he realizes that everything he was looking for at the frontier has all the time been there on his doorstep. He finds peace and *The Late Henry Moss* is his own way to say goodbye to someone special. He moves to a ranch in Minnesota because there is a “difference between living in New York and working in New York.”

But *Buried Child* is only his second family play and so it is full of stark contrasts and a number of contradictory impulses. It is thus extremely difficult even for an ordinary reader to understand, not to speak of a translator's need to master the text. For Ludmila Janská, without all the resources commonly available today, it is sometimes impossible to even comprehend the original. Alexandra Ruppeldtová chooses substance over form, sound over letter, but from time to time her technique backfires and she misses the mark. Jiří Popel, on the other hand, worships the power of individual words. Not only does he faithfully stick to the words of the original, he even, every now and then, adds a word or two of his own; a technique which rather frequently proves to be counter-productive. Yet, in the translation of *The Late Henry Moss* Jiří Popel shows that he is able to find the right words; a thorough revision of the original translation might then do the trick. Let us hope that *Buried Child* has not yet said its last goodbye.

# Bibliografie

## Primární literatura

Shepard, Sam. 19--. Měsíc jestřábí luny. Překl. Anonym

———. 1981. *Hawk Moon: Short Stories, Poems, and Monologues*. PAJ Publications.

———. 1982. *Motel chronicles*. City Lights Books.

———. 1982. *Pohřbené dítě*. Překl. Janská, Ludmila. Praha: Dilia.

———. 1985. *Prokletí hladovějící třídy*. Překl. Hábová, Dana. Praha: Dilia.

———. 1986. *A lie of the mind: a play in three acts*. Dramatists Play Service.

———. 1988. *Fool for love and other plays*. Bantam.

———. 1988. *Láskou posedlí*. Praha: Dilia.

———. 1989. *Mámení mysli*. Překl. Kořán, Jaroslav. Praha: Dilia.

———. 1996. *Plays I*. Methuen Drama.

———. 1997. *Cruising paradise*. Vintage Books.

———. 2000. Pochované dieťa. V *Sam Shepard: Hry*, překl. Ruppeltdtová, Alexandra, 159-210. Bratislava: Divadelní ústav.

———. 2000a. Skalka. V *Sam Shepard: Hry*, překl. Šebesta, Juraj, 9-19. Bratislava: Divadelní ústav.

———. 2000b. Samovražda v b mol. V *Sam Shepard: Hry*, 69-103. Bratislava: Divadelní ústav.

———. 2002. *The late Henry Moss: Eyes for Consuela; When the world was green: three plays*. Vintage Books, listopad 12.

———. 2003. Pohřbené dítě. Překl. Popel, Jiří. Aura - Pont s.r.o.

———. 2006. *Buried child: a play*. Vintage Books.

———. 2006. *Nebožtík Henry Moss*. Překl. Popel, Jiří. Praha: Švandovo divadlo.

———. 2009. *Motelové kroniky*. Překl. Snížek, Luboš. Praha: Maťa.

———. *Pravý západ*. Překl. Sloupová, Jitka. Aura - Pont s.r.o.

Shepard, Sam, a Joseph Chaikin. 1984. *Seven plays*. Bantam Books.

## Sekundární literatura

- Abbotson, Susan C.W. Sam Shepard: a bibliographic essay and production overview. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 292-311. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adler, Thomas P. 2002. Repetition and regression in *Curse of the Starving Class* and *Buried Child*. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 111-122. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bigsby, C. 2002. Born Injured: The Theatre of Sam Shepard. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 7-34. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bigsby, C. W.E. 2000. Sam Shepard: imagining America. V *Modern American Drama, 1945-2000*, 164-198. Cambridge Univ Pr.
- Bosch, L. 2009. Motelová kronika Sama Shepada. V *Mat'a*.
- Bottoms, Stephen, J., C. 2002. Shepard and Off-Off-Broadway: the unseen hand of Theatre Genesis. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Ed. Matthew C. Roudané. Cambridge: Cambridge UP, 34-64.
- Callens, Johan. 1998. *Sam Shepard: between the margin and the centre*. Harwood Academic Publishers, srpen 1.
- . 2002. European textures: adapting Christopher Marlowe's *Doctor Faustus*. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 189-210. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clum, J. M. 2002. The Classic Western and Sam Shepard's Family Sagas, '. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 171-188. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coen, S. 1996. „Things at Stake Here“. *American Theatre* 28.
- DeRose, D. J. 2002. Sam Shepard as Musical Experimenter. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 227-247. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gajdoš, Július. 1999. „Pohřbené dítě, Sama Shepada a symbolický předmět 'X'“. *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity* 1999 (Q2): 59-79.
- Gelber, J. 1981. The Playwright as Shaman. V *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*, 45-8. Paj Pubn.
- Guthmann, Edward. 2000. „Shepard Talks a Bit about His Latest“. *San Francisco Chronicle*, říjen.
- Hall, A. C. Sam Shepard's Nondramatic Works. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 247-257. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hitchens, Christopher. 2011. „Neumlčený“. *Respekt* 2011 (24): 2.

- Hooti, N., a S. Shooshtarian. 2010. „A Postmodernist Reading of Tom Stoppard's Arcadia“. *Studies in literature and language* 1 (7): 13–31.
- . 2011. „A Postmodernist Reading of Sam Shepard's Buried Child“. *Canadian Social Science* 7 (1): 76–89.
- Chaikin, Joseph. 2002. A note on Sam Shepard. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 81-83. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chetwynd, Tom. 1997. *Lexikon snů*. Votobia.
- International, Rotary. 1961. *The Rotarian*. Rotary International, prosinec.
- Lewis, B. 2001. „Postmodernism and literature“. In *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge.
- Lippman, A. 1984. „Rhythm and Truths: An Interview with Sam Shepard“. *American Theatre* 1 (1): 9.
- Mc donough, Carla, J. Patriarchal pathology from The Holy Ghostly to Silent Tongue. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 123-139. Cambridge: Cambridge University Press.
- Murphy, Brenda. Shepard writes about writing. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 154-171. Cambridge: Cambridge University Press.
- Orbison, Tucker. 1994. „Authorization and subversion of myth in Shepard's Buried Child“. *Modern Drama* 37 (3): 509-520.
- Robinson, Marc, Joseph. 2002. Joseph Chaikin and Sam Shepard in collaboration. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 83-111. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, C. 2004. *Sam shepard: a 'poetic rodeo'*. Palgrave Macmillan.
- Rosen, Carol. „Emotional Territory”: An Interview with Seam Shepard“. *Modern Drama* 1993 (36): 11.
- Roudané, M. 2000a. Introduction. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 1-7. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 200b. Shepard on Shepard: An Interview. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 64-80. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2000b. Sam Shepard's The Late Henry Moss. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 279-292. Cambridge: Cambridge University Press.
- Savran, D. 1992. *Communists, cowboys, and queers: the politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams*. Univ Of Minnesota Press.

- Shepard, S. 1981a. Metaphors, Mad Dogs, and Old Time Cowboys. V *American dreams: the imagination of Sam Shepard*, 187-209. Paj Pubn.
- . 1981b. Language, Visualization and the Inner Library." V *American Dreams*. Ed. Bonnie Marranca. New York: *Performing Arts Journal Publication*, 214–219. Paj Pubn.
- Shepard, Sam. 2000d. Metafory, šialení psi a kovboji z dávnych čias. V *Sam Shepard: Hry*. Bratislava: Divadelní ústav.
- . 2000c. Jazyk, vizualizácia a vnútorná knižnica. V *Sam Shepard: Hry*, 291-296. Bratislava: Divadelní ústav.
- Shewey, Don. 1997. *Sam Shepard*. Updated. Da Capo Press, březen 22.
- Šebesta, Juraj. 2000e. Hry Sama Shepada - výzva pre slovenské divadlá. V *Sam Shepard: Hry*. Bratislava: Divadelní ústav.
- Wade, Leslie, E. States of Shock, Simpatico, and Eyes for Consuela: Sam Shepard's plays of the 1990s. V *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, ed. Matthew Roudané, 257-279. Cambridge: Cambridge University Press.

## **Audiovizuální zdroje**

- Almeryda, Michael. N/A. *This So-Called Disaster: Sam Shepard Directs the Late Henry Moss*. Documentary
- Pohřbené dítě — Divadlo žijel: 13. 1. 2008 — iVysílání — Česká televize.  
<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095352674-divadlo-zije/408233100111001/obsah/155130-pohrbene-dite/>.
- Jacoby, Oren. N/A. *Sam Shepard: Stalking Himself*. Documentary, Biography, Comedy, Drama, Music
- Wenders, Wim. 1984. *Paris, Texas*. Drama. září 19..

## **Diplomové, rigorózní a disertační práce**

- Blackburn, John. 1996. Portrait of the Artist: Sam Shepard and the Anxiety of Identity. University of Virginia, květen 1.
- Harper, W. L. 2006. Retelling the Myth: Sam Shepard's True West and The Late Henry Moss. Oklahoma State University.
- Snášel, Jakub. 2011. Vybrané archetypy v autorské pohádce Arnošta Goldflama. Magisterská diplomová práce, Brno: Masarykova univerzita.
- Šebesta, Juraj. 1998. Divadelné hry Sama Shepada: štýl a technika drámy. Rukopis dizertačnej práce. Bratislava.

## Internetové zdroje

Scena.cz - 1. kulturní portál. <http://scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=2241&r=1>.

Dilia.cz. <http://www.dilia.cz/synopsis/show/id/505>.

Obec překladatelů. [http://www.obecprekladatelů.cz/\\_ftp/DUP/J/JanskaLudmila.htm](http://www.obecprekladatelů.cz/_ftp/DUP/J/JanskaLudmila.htm).

Katalog knihovny Divadelního ústavu. [http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/hledani.php?&lang=cze&form\\_id=&typhled=F&user\\_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1&sortby=ROK](http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/hledani.php?&lang=cze&form_id=&typhled=F&user_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1&sortby=ROK).

NKC - Úplné zobrazení záznamu. [http://aleph.nkp.cz/F/?func=find-b&find\\_code=WRD&local\\_base=nkc&request=t%C5%99i+d%C3%A1my+s+pistol%C3%A1D](http://aleph.nkp.cz/F/?func=find-b&find_code=WRD&local_base=nkc&request=t%C5%99i+d%C3%A1my+s+pistol%C3%A1D).

Katalog knihovny Divadelního ústavu. [http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/zaznam.php?detail\\_num=4090&vers=9&lang=cze&user\\_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1](http://db.divadelni-ustav.cz/fdb/zaznam.php?detail_num=4090&vers=9&lang=cze&user_hash=2011082243dad0fe11669d39a4f992896fe9de3a1c68f4ca&ascdesc=1).

Jednotná informační brána - MetaLib® - Snadné hledání - Zobrazit výsledky vyhledávání. <http://www.jib.cz/V/3A4PQSSK2HT4PXAXV32PL8UU8AMNY1NSMB467YP2HHMRHM KIV4-50591?func=quick-3-previous&set-entry=000011>.

Databáze heslářů. [http://lexiko.ujc.cas.cz/heslare/index.php?word=de%C5%A1%C5%A5%C3%A1k&full=0&encode=utf8\\_bin&psjc=1&ssjc=1&ssc=1&ssc\\_jmena=1&sn1=1&sn2=1&archiv1=1](http://lexiko.ujc.cas.cz/heslare/index.php?word=de%C5%A1%C5%A5%C3%A1k&full=0&encode=utf8_bin&psjc=1&ssjc=1&ssc=1&ssc_jmena=1&sn1=1&sn2=1&archiv1=1).

prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D. - Životopis. <http://www.muni.cz/people/900/cv>.

Miloš Ruppeldt | osobnosti.sk | životopisy, diela, tvorba, články, linky. <http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID=59414>.

Portál ku katalógom a zbierkam slovenských knižníc | Slovenská národná knižnica | Medzivýsledky. [https://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw\\_2010\\_3/chameleon?clearsubset=1&elementcount=3&function=INITREQ&host=kis3g-clas01z3950%2B1112%2BDEFAULT&inst=consortium&lng=sk&op1=AND&pos=1&roots\\_earch=KEYWORD&search=KEYWORD&skin=snk&submittheform=Search&t1=ruppeldtov%C3%A1%2C+alexandra&u1=1035&sortby=pubti&sortdirection=0](https://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw_2010_3/chameleon?clearsubset=1&elementcount=3&function=INITREQ&host=kis3g-clas01z3950%2B1112%2BDEFAULT&inst=consortium&lng=sk&op1=AND&pos=1&roots_earch=KEYWORD&search=KEYWORD&skin=snk&submittheform=Search&t1=ruppeldtov%C3%A1%2C+alexandra&u1=1035&sortby=pubti&sortdirection=0).

NKC - Autoritní záznam. [http://aleph.nkp.cz/F/NQ9DGE6DQFV246X1QR32UT1JP2K253SITCA6B8P9H7D2BNTV AX-53196?func=accref&acc\\_sequence=011516996](http://aleph.nkp.cz/F/NQ9DGE6DQFV246X1QR32UT1JP2K253SITCA6B8P9H7D2BNTV AX-53196?func=accref&acc_sequence=011516996).

Elyse Sommer. The God of Hell, a CurtainUp review. <http://www.curtainup.com/godofhell.html>.